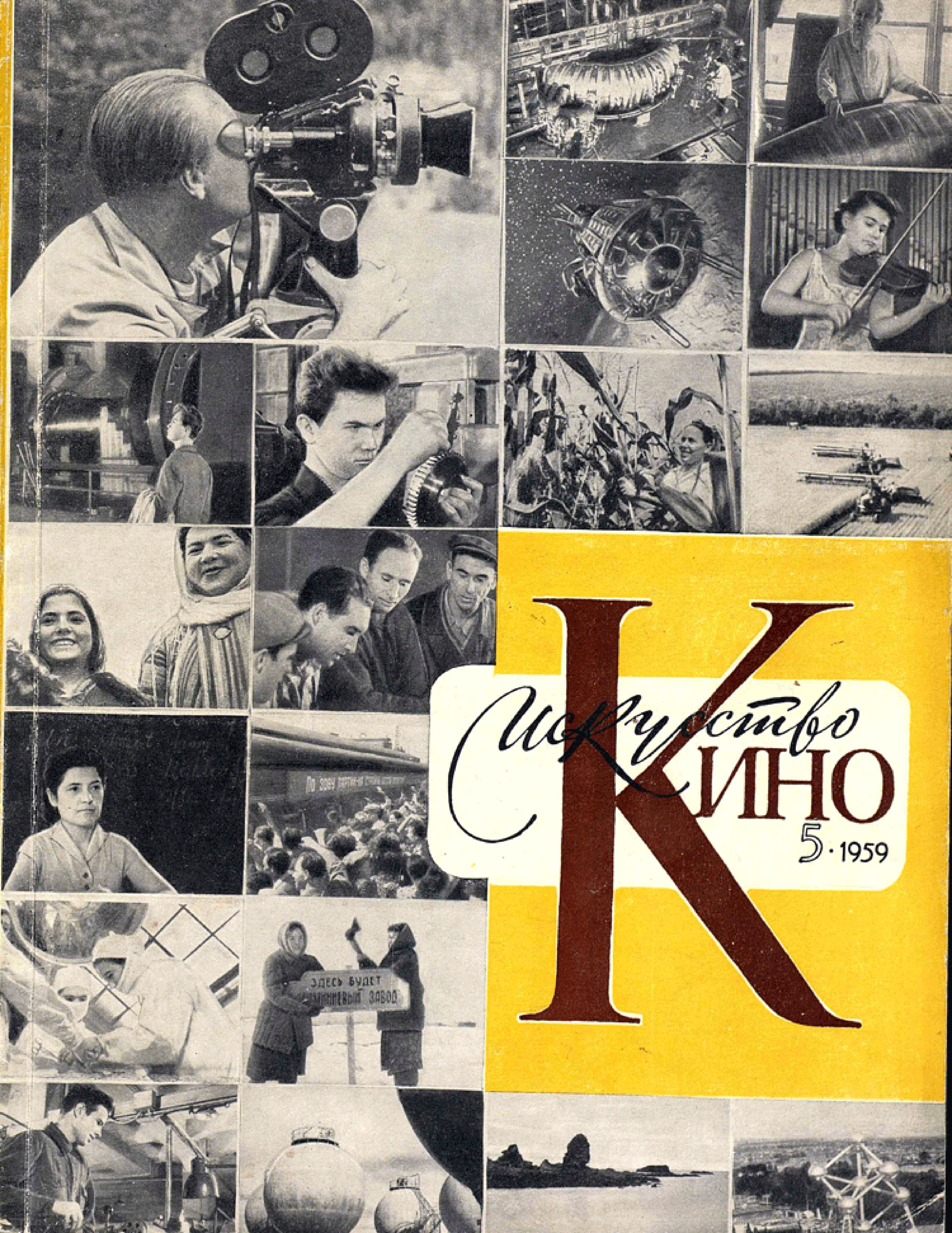

Искусство
КИНО
5 · 1959
ЗДЕСЬ БУДЕТ

1 + 1 = 2

СССР
Москва,
Ново-
дом №
АНДР

я
va
asta

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки — кадры из новых советских документальных фильмов «Этапы большого пути», «Необыкновенные встречи», «Говорит Спутник», «Первое Ленинградское», «Они из Каунаса», «К изобилию», «Острова Командора», «Брюссель, 1958».

На второй странице — чехословацкая артистка Яна Брейхова в фильме «Майские звезды» (совместная постановка московской студии имени М. Горького и чехословацкой студии в Баррандове, автор сценария Людвиг Ашкенази, режиссер-постановщик Станислав Ростоцкий).



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

НА ВСЕСОЮЗНОМ ФЕСТИВАЛЕ

С 11 по 26 апреля в Киеве проходил второй Всесоюзный фестиваль советских фильмов, выпущенных в 1958 году.

В работе жюри фестиваля принимали участие режиссеры, сценаристы, операторы, актеры — представители многонационального советского киноискусства.

Обсудив представленные на второй Всесоюзный фестиваль советских фильмов произведения киноискусства, выпущенные в 1958 году, и учитывая при этом мнения широких кругов зрителей, жюри путем тайного голосования приняло решение о присуждении премий и дипломов.

Особые почетные дипломы присуждены: фильму «Поэма о море» (студия «Мосфильм»); актеру М. Штрауху — за создание в содружестве с режиссером С. Юткевичем образа В. И. Ленина в художественном фильме «Рассказы о Ленине».

Жюри присудило премии и дипломы следующим произведениям киноискусства:

ПО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Первая премия. Фильму «Коммунист» (автор сценария Е. Габрилович, режиссер Ю. Райзман, операторы А. Шеленков, Чен Ю-лан; студия «Мосфильм»).

Вторые премии. Фильмам «Чрезвычайное происшествие» (авторы сценария В. Калинин, А. Кузнецов, Г. Колтунов, режиссер В. Ивченко, оператор А. Прокопенко; Киевская студия имени А. П. Довженко); «Дорогой мой человек» (авторы сценария Ю. Герман, И. Хейфиц, режиссер И. Хейфиц, операторы М. Магид, Л. Сокольский; студия «Ленфильм»); «Настасья Филипповна» (автор сценария и режиссер И. Пырьев, оператор В. Павлов; студия «Мосфильм»).

Третьи премии. Фильмам «Дело было в Пенькове» (автор сценария и режиссер С. Ростоцкий, оператор Г. Гарибян; студия имени М. Горького); «Добровольцы» (авторы сценария Е. Долматовский, Ю. Егоров, режиссер Ю. Егоров, оператор И. Шатров; студия имени М. Горького); «Часы остановились в полночь» (авторы сценария Н. Фигуровский, А. Кучар, режиссер Н. Фигуровский, оператор В. Окулич; студия «Беларусьфильм»); «Мачеха» (авторы сценария

Г. Исмаилов, А. Ян, режиссер Г. Исмаилов, оператор Х. Бабаев; студия «Азербайджан-фильм»); «Лично известен» (автор сценария М. Максимов, режиссеры С. Кеворков, Э. Карамян, оператор И. Дильдарян; студия «Арменфильм»).

Поощрительные дипломы. Алма-Атинской студии за фильм «Наш милый доктор», студии «Таджикфильм» за фильм «Высокая должность», студии «Грузия-фильм» за фильм «Фатима», студии «Азербайджан-фильм» за фильм «На дальних берегах», Одесской студии за фильм «Страницы былого».

ПРЕМИИ ЗА ДЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ

Первая премия. Фильму «Андрейка» (автор сценария А. Попов, режиссер Н. Лебедев, оператор С. Иванов; студия «Ленфильм»).

Вторая премия. Фильму «Рита» (автор сценария Ф. Кнорре, режиссер А. Неретнек, оператор М. Рудзитис; Рижская студия).

ПО ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Первая премия. Фильмам «Русский характер» (авторы сценария И. Котенко, Е. Рябчиков, Е. Учитель, режиссер Е. Учитель; Ленинградская студия кинохроники) и «Волшебное зеркало» (авторы фильма Л. Кристи, В. Комиссаржевский; Центральная студия документальных фильмов).

Вторая премия. Фильму «Приезжайте к нам в Узбекистан» (авторы сценария С. Мухамедов, Ю. Каравкин, режиссер М. Каюмов, операторы М. Пенсон, И. Гибалевич, Р. Полтиелов; Ташкентская студия).

Третья премия. Фильмам «С киноаппаратом по Кракову» (авторы сценария Л. Дмитерко, В. Небера, режиссер В. Небера, операторы К. Богдан, Н. Кононов; Украинская студия хроникально-документальных фильмов); «Брюссель, 1958» (сценарист и режиссер Р. Григорьев, главный оператор Ю. Монгловский; Центральная студия документальных фильмов).

Поощрительная премия-диплом. Фильму «Бессмертная юность» (Центральная студия документальных фильмов).

ПО КИНОПЕРИОДИКЕ

Первую премию жюри решило не присуждать.

Вторая премия присуждена журналу «Сибирь на экране» № 33 (Новосибирская студия кинохроники); журналу «Советская Грузия» № 11 (Грузинская студия кинохроники и научно-популярных фильмов); журналу «Пионерия» № 4 (Рижская киностудия).

Поощрительная премия-диплом за актуальность и значительность темы и материала присуждена спецвыпуску «Трактор-автомат» (Алма-Атинская киностудия).

ПО НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Первая премия. Фильму «У порога сознания» (авторы сценария Н. Жинкин, Е. Мандельштам, режиссер Г. Бруссе, оператор Б. Геннинг; Ленинградская студия научно-популярных фильмов).

Вторая премия. Фильмам «Объединенный институт ядерных исследований» (авторы сценария В. Парамонов, Д. Антонов, режиссеры Д. Антонов, Д. Боголепов, операторы Ф. Афанасьев, И. Касаткин, В. Васильев; «Моснаучфильм»); «Рассказ о камне» (автор сценария М. Гродский, режиссеры Л. Рымаренко, В. Волянская; Ленинградская студия научно-популярных фильмов).

Третья премия. Фильмам «Атом служит нам» (авторы сценария В. Смородин, А. Елизаров, режиссер П. Зиновьев, оператор В. Преображенский; Киевская студия научно-популярных фильмов); «Если бы горы могли говорить»

«КОММУНИСТ»



Кадры из фильмов, премированных на втором Всесоюзном кинофестивале



«ЧРЕЗВЫЧАЙНОЕ ПРОИСШЕСТВИЕ»



«ДОРОГОЙ МОЙ ЧЕЛОВЕК»



«НАСТАСЬЯ ФИЛИППОВНА»

(авторы сценария М. Ануфриков, М. Арлазоров, режиссер-оператор В. Пустовалов; «Моснаучфильм»).

Поощрительная премия-диплом присуждена фильму «Рассказ о великом плане» («Моснаучфильм»).

ПО МУЛЬТИПЛИКАЦИОННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

Первая премия. Фильму «В некотором царстве» (автор сценария Н. Эрдман, режиссер И. Иванов-Вано, художник-постановщик П. Саркисян, оператор М. Друян; «Союзмультфильм»).

Вторая премия. Фильмам «Петя и Красная шапочка» (автор сценария В. Сутеев, режиссеры Е. Райковский, Б. Степанцев, художник А. Савченко, оператор А. Астафьев; «Союзмультфильм»); «Первая скрипка» (автор сценария Д. Ринкуле, режиссер Д. Бабиченко, художники П. Репкин, В. Соболев, оператор М. Друян; «Союзмультфильм»).

●

Жюри присудило также персональные премии.

За сценарий. **Первой премии** удостоен А. Довженко за сценарий «Поэма о море». **Второй премии**—Е. Габрилович за сценарий «Коммунист».

За режиссуру. **Первая премия** присуждена Ю. Райзману за фильм «Коммунист», **вторая премия**—И. Хейфицу за фильм «Дорогой мой человек».

За исполнение женской роли. **Первая премия** присуждена Р. Гладунко за исполнение роли Марины в фильме «Часы остановились в полночь» («Беларусьфильм») и А. Шенгелая за драматическое воплощение образа Татьяны в фильме «Евгений Онегин» («Ленфильм»).

Вторая премия—Т. Коковой за исполнение роли Фатимы в фильме «Фатима» («Грузия-фильм») и О. Петренко за исполнение роли Кати в фильме «День первый» под руководством народного артиста СССР Ф. Эрмлера («Ленфильм»).

За исполнение мужской роли. **Первая премия**—Б. Андрееву за исполнение роли Зарудного в фильме «Поэма о море» и Е. Урбанскому за исполнение роли Губанова в фильме «Коммунист». **Вторая премия**—Ю. Кольцову за исполнение роли Циолковского в фильме «Человек с планеты Земля» (студия имени М. Горького) и Н. Жантурину за исполнение роли Чокана Валиханова в фильме «Его время придет» (Алма-Атинская студия и студия «Ленфильм»).

За операторскую работу. **Первая премия**—В. Дербеневу, оператору фильма «Атаман Кодр» («Молдовафилм»). **Вторая премия**—Г. Гарибяну, оператору фильма «Дело было в Пенькове» (студия имени М. Горького) и Е. Шапиро—оператору фильма «Евгений Онегин» («Ленфильм»).

За художественное оформление. **Первая премия**—М. Юферову, художнику фильма «Чрезвычайное происшествие» (Киевская студия имени А. П. Довженко). **Вторая премия**—Е. Куманькову, художнику фильма «Капитанская дочка» («Мосфильм») и И. Вусковичу—художнику фильма «Его время придет» (Алма-Атинская студия и студия «Ленфильм»).

За музыку. **Первая премия**—композитору Ю. Левитину за музыку к фильму «Кочубей» («Ленфильм») и композитору П. Майбороде—за музыку к фильму «Годы молодые» (Киевская студия имени А. П. Довженко). **Вторая премия**—композитору Кара Караеву за музыку к фильму «На дальних берегах» («Азербайджан-фильм») и композитору Д. Федову за музыку к фильму «Атаман Кодр» («Молдовафилм»).

За звукооператорскую работу. **Первая премия**—Г. Эльберту, звукооператору фильма «Евгений Онегин» («Ленфильм»). **Вторая премия**—Х. Ляянеметс, звукооператору фильма «Капитан первого ранга» (Таллинская студия).

Жюри отметило достоинства представленных на фестиваль многосерийных фильмов «Восемнадцатый год» и «Киевлянка», но сочло целесообразным рекомендовать их к рассмотрению на будущем фестивале после выхода на экран всех серий этих картин.

Первый смотр самодеятельного киноискусства

В марте 1959 года состоялся первый Всесоюзный смотр любительских фильмов. В проведении его принимали участие Министерство культуры СССР, Союз работников кинематографии СССР, ВЦСПС, Министерство высшего образования СССР, Государственный комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР, Министерство просвещения РСФСР, комсомольские организации и редакция журнала «Искусство кино».

Условия смотра не ограничивали его участников определенным кругом тем или жанров, поэтому на конкурс были представлены самые различные кинокартины. Здесь были киноочерки о жизни городов или предприятий, киногазеты строек и институтов, научные кинонаблюдения, дневники путешествий по СССР и зарубежным странам, игровые и мультипликационные фильмы и т. д. В общей сложности на смотр поступило около пятисот фильмов, снятых на 8-*мм*, 16-*мм* и 35-*мм* пленке. Из них на последний тур смотра было отобрано 143.

Жюри Всесоюзного смотра под председательством народного артиста РСФСР Г. Л. Рошаля присудило премии 27 фильмам. Кроме того, 28 фильмов отмечено почетными дипломами.

Премий удостоены самодеятельные киностудии разных городов — Волжского, Ленинграда, Биробиджана, Куйбышева, Чимкента, Свердловска, Риги и села Лихаури (Грузия).

Главную премию (в размере 5 тысяч рублей) жюри присудило фильму «Огни над Волгой», созданному самодеятельной киногруппой «Сталинградгидростроя» (г. Волжский). Его авторы — журналист А. Меркулов и электросварщик А. Головацкий — с большим мастерством показали затопление котлована Сталинградской ГЭС, перекрытие Волги.

Вторые премии присуждены самодеятельной киностудии Первого Московского часового завода за фильмы о новом методе изготовления твердосплавного инструмента и об одном дне жизни детского городка завода, а также кинолюбителям инженеру М. Трахману за «Кинодневник альпиниста» и заслуженному мастеру спорта М. Ануфрикову за фильм «Зимой в горах».

Среди работ кинолюбителей большое место занимают туристические фильмы, снятые во время путешествий по Советскому Союзу и за рубежом. Третьи премии на конкурсе получили «Индия» В. Дякина и «Народный Китай» Г. Цыпкина. Специальной премией Министерства высшего образования СССР отмечен фильм «Голубыми дорогами Кольского» самодеятельной киностудии Московского инженерно-физического института (авторы Л. Патрикеев, К. Руил).

Многие любители снимают картины, представляющие кинодокументацию, которую они используют в своей научной деятельности. Жюри отметило среди картин такого рода работы архитектора Г. Логвина «Памятники архитектуры Украины» (третья премия) и самодеятельной киностудии Киевского университета «Разрушение берегов Каховского моря» (почетный диплом).

Молодые любительские киностудии обычно начинают свою деятельность с кинорепортажа о работе своего предприятия. Так, активное участие в жизни своего предприятия принимает «Киногазета» студии треста «Азовстальстрой». Она получила специальный приз редакции нашего журнала.

«Репортаж с переднего края» студии Харьковского электромеханического завода и фильм «Род-

ное село» колхозной студии «Лихаури» (Грузия) удостоены премий Государственного комитета по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР. Киножурнал «Молодежь завода» студии завода ВЭФ (Рига) и фильм «За технический прогресс» студии Дома культуры нефтяников г. Ухты отмечены дипломами.

Интересные фильмы о жизни советского студенчества, о быте и учебе студентов, об их участии в уборке урожая на целинных землях, об увлекательных путешествиях созданы самодеятельными киностудиями при высших учебных заведениях. Фильмы «Дневник целинника» студии Уральского политехнического института (г. Свердловск) и «Как это было» Казахского технологического института (г. Чимкент) получили премии Министерства высшего образования СССР; фильм «Мы на целине» студии Харьковского политехнического института удостоен премии за операторское мастерство; картине «О вас, спортсмены» Московского института инженеров транспорта присуждена премия ЦК ВЛКСМ. Фильмы «Это было в пятьдесят седьмом» студии Московского энергетического института, «38 дней на Алтае» студии Первого мединститута (г. Москва), «4000 строк» студии Ленинградского инженерно-строительного института и другие отмечены дипломами.

На смотр были присланы также любопытные работы детских киностудий при дворцах пионеров. Фильмы, созданные детьми, показывают, что кинолюбительство может стать одним из важных элементов политехнизации школы. Премиями Министерства просвещения РСФСР награждены детские самодеятельные киностудии Биробиджана (киножурнал «Биробиджанский пионер» № 5), Куйбышева (киножурнал «Юность» № 1 и 5), Ташкента (фильм «Наш дворец»).

Среди игровых любительских фильмов, представленных на смотр, интересны фильм-минутка «Мой день рождения» инженера К. Томариньша (Рига) и сатирический фильм «Это могло бы случиться» актера Л. Макарычева (Ленинград), удостоенные третьей премии.

Из фильмов, получивших дипломы, особый интерес представляет экспериментальная работа инженера Д. Глаголева — первый звуковой любительский фильм «Пять дней в Брюсселе», а также цветной мультипликационный фильм тбилисского киномеханика С. Касрадзе «Сон Зурико».

Смотр самодеятельного киноискусства показал, что ряд картин, созданных любителями, заслуживает выпуска на общий экран.

Первый всесоюзный смотр стал хорошим стимулом для дальнейшего развития самодеятельного киноискусства. В будущем намечено проводить ежегодно республиканские смотры, а раз в два года — всесоюзный смотр любительских фильмов. Кроме того, советские кинолюбители будут принимать участие в международных фестивалях любительского кино.

Перестройка студии „Мосфильм“

Министерство культуры СССР приняло решение о реорганизации киностудии «Мосфильм».

На базе киностудии создано три творческих объединения. Руководство и координация творческих и производственных процессов поручены генеральному директору студии, который подчинен непосредственно министру культуры СССР. При генеральном директоре создана коллегия из ведущих творческих работников. На коллегию возложено рассмотрение творческих планов, обсуждение наиболее важных творческих вопросов, связанных с деятельностью студии, а также просмотр и обсуждение отдельных фильмов и сценариев, имеющих принципиальное значение.

Генеральным директором киностудии «Мосфильм» назначен В. Сурин. Творческие объединения (ТО) возглавляются художественными советами. Председатели художественных советов творческих объединений — Г. Александров, И. Пырьев, М. Ромм.

В состав творческих объединений входят работники съемочных групп и прикрепленные на период постановки фильмов работники производственных цехов и отделов киностудии.

Ниже мы публикуем беседы с деятелями киноискусства, работающими на «Мосфильме», о планах и первых шагах творческих объединений.

Г. АЛЕКСАНДРОВ:

— Совсем недавно на страницах нашего журнала (№ 3 за 1959 год) я предположительно говорил о необходимости разукрупнения киностудии «Мосфильм». Сейчас это важнейшее мероприятие уже осуществлено, и на этот раз речь пойдет о реальных планах творческого объединения № 1, руководство которым поручено Г. Рошалю, С. Бондарчуку и мне. Кроме этих трех режиссеров в коллегию нашего объединения войдут операторы, драматурги, актеры, художники.

Новая структура «Большого Мосфильма» еще находится в процессе формирования, и поэтому, возможно, жизнь повлечет некоторые перемены, перестановки, о которых мы постараемся своевременно информировать читателей журнала.

При разделении студии новым ТО передали «на ходу» снимающиеся картины, сценарные портфели, творческие замыслы и наметки.

Так, первым практическим актом нашего ТО был прием новой широкоэкранной цветной картины «Хованщина», поставленной В. Строевой по замечательной опере Мусоргского. В создании этого бесспорно интересного произведения активное участие принимал Д. Шостакович. Он заново оркестровал партитуру и вместе с А. Абрамовой работал над сценарием кинооперы.

В программе нашего объединения несколько уже снимающихся картин. Б. Барнет заканчивает фильм «Аннушка», повествующий о мужестве, высоких моральных качествах советских женщин (сценарий Е. Севела). Заглавную роль исполняет И. Скобцева.

Ю. Солнцева, продолжая воплощать на экране сценарное наследие А. Довженко, ставит широкоформатный фильм «Повесть пламенных лет».

О сегодняшнем дне нашей Родины расскажет комедия «Русский сувенир», к постановке которой я приступил вместе с режиссером П. Армандом. Главный оператор этого фильма (снимающегося целиком методом «блуждающей маски») — Г. Айзенберг.

Экранизацией повести В. Пановой «Сережа» заняты наши дебютанты Г. Данелиа и И. Таланкин, недавно окончившие режиссерские курсы «Мосфильма».

Мы приняли также четыре совместные постановки. Вместе с мастерами китайского кино режиссер Е. Дзиган снимает фильм «Ветер с востока». В содружестве с болгарскими кинематографистами режиссер В. Петров работает над экранизацией тургеневского романа «Накануне». Фильм, посвященный жизни и революционной деятельности В. И. Ленина во время его пребывания в Польше, будет снимать по сценарию Е. Габриловича и И. Неверли режиссер В. Невзоров. В Албании режиссер Ю. Озеров ведет съемки картины «Освобождение» по сценарию А. Первенцева.

Фильм о русском народном поэте Алексее Кольцове ставит режиссер В. Герасимов.

Так обстоит дело с производственным наследством, перешедшим в ТО №1.

Но кроме режиссуры, уже занятой съемками, мы имеем большую группу постановщиков (Г. Рошаль, С. Бондарчук, А. Роом, В. Строева, В. Пронин, Л. Сааков, Н. Трахтенберг и молодые режиссеры И. Бабич и В. Вышинский), которые должны как можно скорее вступать в производство. Все они ожидают сценариев, выбирают сценарии, ищут сценарии. Им надо помочь. Нужно думать и об обеспечении завтрашнего дня тех, кто сегодня снимает.

И тут начинается главная работа объединения—сформировать ближайший и перспективный планы так, чтобы в них в полный голос прозвучала современная тема, чтобы программа была разнообразна по жанрам и чтобы каждый съемочный коллектив получил наиболее близкий для него и обязательно полноценный литературный сценарий.

Думаю, что однообразие нашему объединению не угрожает, так как в него вошли разные по своим творческим почеркам и устремлениям мастера старшего поколения. Наша молодежь тоже воспитана разными педагогами.

Давать какие-нибудь заверения на этой начальной стадии жизни нашего содружества мне кажется преждевременным. Но первые наши встречи и беседы свидетельствуют о том, что в самом главном и существенном—в понимании идейно-творческих задач—мы едины.

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ:

— Создание производственно-творческих содружеств—давнишняя мечта советских кинематографистов. До сих пор эти стремления время от времени осуществлялись в форме мастерских. Советское кино знает опыт мастерских Л. Кулешова, Г. Козинцева и Л. Трауберга, С. Герасимова. Дважды мне довелось возглавлять такие мастерские — в 30-х годах в Ленинграде и совсем недавно с М. Роммом на «Мосфильме». Деятельность этих коллективов была плодотворной в различной степени, но всегда оставляла след в истории развития нашей кинематографии.

Функции мастерских, однако, ограничивались главным образом художественными и педагогическими задачами, все производственное руководство оставалось за администрацией киностудий.

Мастерские «Мосфильма», возникшие после XX съезда КПСС в пору бурного роста кино, были уже значительно ближе к производству, но в основном они занимались шефством над молодыми кинематографистами. Как показала практика, в мастерских больше всего нуждались дебютанты. По мере профессионализации режиссеры стремились «самоопределиться». А опытные мастера продолжали работать изолированно, разобщенно. Современная программа «Мосфильма», при которой на разных стадиях производства находится более сорока картин, исключала возможность глубокого и пристального руководства каждым фильмом в отдельности.

Всем нам, независимо от опыта и возраста, нужно время от времени посоветоваться, выслушать доброжелательное, но взыскательное слово товарищей по профессии. При небольшом количестве картин таким органом бывал художественный совет, но при сегодняшней загрузке студии обсуждение всех работ ему не под силу.

В ближайшее семилетие план «Мосфильма» еще более возрастет. Бесспорно, возрастет и требовательность наших зрителей. И уже навряд ли нам простят нынешний большой процент посредственных фильмов, которые путешествуют по экранам с нашей студийной маркой. Так жизнь потребовала новых форм идейно-творческого и производственного руководства—повседневного, внимательного, инициативного, свободного от мелочной опеки или формального администрирования.

Решение о разделении студии на три творческих объединения воспринято нами как глубоко своевременное мероприятие. Такая структура поможет генеральному директору студии в его многообразной и обширной деятельности по общему руководству «Большим Мосфильмом».

По новой структуре творческие объединения являются самостоятельными производственными единицами с большими полномочиями и не меньшей ответственностью.

Наше объединение, возглавляемое И. Пырьевым, Л. Арнштамом и мной, склонно работать с привлечением всего нашего коллектива, все решать сообща. В трудном деле создания сценарного портфеля мы рассчитываем на А. Каплера и Е. Воробьева, которые уже стали нашими активными помощниками. Уверены, что другие писатели, а также операторы, актеры, художники, музыканты станут активом нашего ТО.

Кто же из режиссуры входит в наше объединение, чем они заняты, каковы их планы?

Среди уже снимающихся картин многие посвящены современности. С них и начну.

Режиссер А. Зархи ставит по сценарию С. Антонова фильм «Серебряная свадьба». В этой картине, так же как и в его предыдущем фильме «Высота», в центре внимания—люди крупного строительства, их производственные и личные дела.

Нашим современникам посвящен и фильм режиссера К. Воинова «Солнце светит всем» по сценарию С. Фрейлиха.

З. Аграненко приступает к постановке фильма об ивановских текстильщицах—«Четвертая смена»—по собственному сценарию, а Л. Гайдай—к работе над фильмом о комсомоле по сценарию А. Галича.

Оставаясь верным комедийному жанру, режиссер Э. Рязанов снимает фильм «По ту сторону радуги» по сценарию Л. Зорина.

Творческие разведки в области современной сказки продолжают молодые режиссеры А. Сахаров и Э. Шенгелая. После «Легенды о ледяном сердце» они снимают фильм «Снежная сказка» (сценаристы В. Виткович и Г. Ягдфельдт).

На втором пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии А. Каплер и я взяли обязательство создать фильм о бригадах коммунистического труда. Так в самой общей форме мы определили тему нашей будущей картины. С большим увлечением работаем мы над сценарием и полны самых радужных надежд.

О людях наших дней, о героях нашего времени собираются рассказать в своих будущих картинах режиссеры В. Каплуновский, А. Столпер, Ф. Филиппов, дебютанты (воспитанники режиссерских курсов «Мосфильма») Э. Захариас и Э. Змойро.

Режиссер И. Пырьев в содружестве со своим постоянным главным оператором В. Павловым продолжает съемки фильма «Белые ночи» по мотивам романа Ф. Достоевского. Центральные роли исполняют молодая актриса Л. Марченко (зрители знают ее по фильму «Отчий дом») и артист О. Стриженов.

В планах Л. Трауберга—экранизация спектакля МХАТ «Мертвые души».

Фильм «Василий Суриков» осветит большой этап жизненного и творческого пути этого выдающегося русского живописца. Режиссер картины А. Рыбаков. Сценарий написан Э. Брагинским при участии художника В. Яковлева. В главной роли снимается артист Е. Лазарев.

Заглянуть в будущее—на 50 лет вперед—намеревается А. Птушко, работающий совместно с К. Мелентьевым над научно-фантастическим сценарием «33 марта».

Серьезное внимание привлекает постановка фильма «Нормандия—Неман» (о французских летчиках, сражавшихся вместе с советскими воинами в годы второй мировой войны). Это первая совместная франко-советская постановка. Сценарий написан Эльзой Триоле, Шарлем Спааком и Константином Симоновым. Постановщик фильма Жан Древиль, режиссер Д. Вятич-Бережных, оператор Жак Нато. После съемок в Советском Союзе группа продолжит свою работу во Франции.

Другую совместную постановку—«Пять дней, пять ночей» осуществляет Л. Арнштам в содружестве с кинематографистами ГДР. В основу фильма положена история спасения советскими воинами культурных ценностей германского народа.

В наше объединение входят также выпускник ВГИКа В. Бычков (он поставил детский фильм «Тамбу-ламбу») и молодой режиссер В. Симаков. Их производственные перспективы выясняются.

На нашем пути немало трудностей. Многое из привычного, установившегося десятилетиями, сегодня устарело. Многое надо менять. Новые формы будем искать коллективно, сплавляя опыт мастеров с предложениями молодежи. Наша главная забота—сценарный портфель, дружба с писателями, драматургами. Наше главное внимание—сегодняшнему дню, душевному миру нашего современника, его чувствам и переживаниям. Наши повседневные усилия—борьбе за идейную глубину наших картин, за художественное мастерство, за высокий вкус, за совершенство формы.

И, чтобы эта борьба принесла свои плоды, прежде всего надо лучше узнать друг друга, вникнуть в творческие стремления каждого и найти ту форму взаимопомощи, которая поможет достойно претворить наши замыслы в жизнь.

М. РОММ:

— Наше, третье творческое объединение по своему режиссерскому составу наиболее молодое (это, конечно, не относится к совету, в который входят Ю. Райзман, М. Калатозов,

М. Ромм, Е. Габрилович, С. Антонов, С. Урусевский).

Состав нашей режиссуры не случаен. Многих из нас связывает либо опыт совместной работы, либо общность художественных взглядов. Так, например, Г. Чухрай, В. Ордынский, С. Самсонов, В. Басов начинали свой творческий путь в мастерской, к которой я был причастен. Ю. Райзман был художественным руководителем первой постановки Ю. Чулюкина. Над первой мосфильмовской картиной А. Алова, В. Наумова шефствовал М. Калатозов, М. Швейцер начинал свой путь моим ассистентом.

Такой подбор режиссуры будет способствовать созданию подлинного творческого содружества. На этот раз речь идет уже не об опеке над молодежью, не о шефстве, а о дружеской взаимопомощи. В кино, самом синтетическом и коллективном из всех искусств, нужда в творческих контактах особенно остро ощущается всеми.

Огромный объем работы «Мосфильма» ранее не давал возможности для настоящего творческого общения. Большинство из нас встречалось с фильмами своих товарищей только уже на экране, иные режиссеры просто не знали картин своей студии.

Первоочередная наша задача—собрать вокруг объединения актив кинодраматургов. Работу нашего сценарного отдела мы хотим построить также несколько иначе, чем было до сих пор. Мы будем стремиться, чтобы рядом с редакторами работал и актив писателей.

Видимо, это будет в основном молодой отряд литераторов. Кстати, сценарии тех фильмов, которые уже снимаются или будут скоро запущены в производство, принадлежат преимущественно молодым кинодраматургам.

Сценарий будущего фильма Г. Чухрая «Баллада о солдате» написал вместе с режиссером молодой драматург В. Ежов.

Снимается фильм «Все начинается с дороги», постановку которого начал безвременно умерший Н. Досталь по сценарию Д. Храбровицкого. С тем же автором я работаю над сценарием о советских ученых.

Молодые драматурги С. Лунгин и И. Нусинов сделали для М. Швейцера историко-революционный сценарий «Мичман Панин».

Надеемся, что Т. Сытина—автор комедии «Неподдающиеся», недавно законченной Ю. Чулюкиным,—также сохранит связи с нашим объединением.

Режиссер Ю. Райзман, работающий над современной темой, ждет сценария от И. Ольшанского и Н. Рудневой. Это не пассивное ожидание, потому что он, как и всегда, от возникновения замысла до его литературного воплощения тесно связан с автором сценария. Так же и М. Калатозов работал с В. Осиповым, Г. Колтуновым и В. Розовым—авторами сценария «Неотправленное письмо», который он сейчас ставит.

Думаю, что в нашем объединении подобная творческая практика найдет своих сторонников среди кинематографистов и писателей.

Экранизацию повести П. Нилина «Жестокость» завершил молодой режиссер В. Скуйбин.

В нашем ТО снимается также фильм «Заре навстречу» по повести В. Кожевникова. Ставит картину опытный режиссер детского фильма Т. Лукашевич.

Ждут сценариев А. Алов и В. Наумов, В. Ордынский, В. Басов, С. Самсонов.

Программа нашего объединения предполагает выпуск восьми-десяти фильмов в год. Все основные художественные вопросы мы будем решать внутри объединения. Заседания и просмотры нашего совета не будут узкими. Мы будем практиковать «политику открытых дверей» для всех членов нашего ТО и для писательского актива.

Надеемся, что структура новых ТО позволит создать постоянные съемочные группы, о которых уже давно мечтают многие кинематографисты.

Наши отношения с техбазой будут совершенно новыми, построенными на хозрасчете. Объединения будут для своих картин «арендовать» площадь, заказывать декорации, реквизит и за все платить.

Наше объединение начинает свою деятельность в старом здании «Мосфильма», но в начале лета будет введен в эксплуатацию новый трехпавильонный корпус, и мы туда переедем. Там будет один павильон в 1400 кв. метров, два павильона по 800 кв. метров.

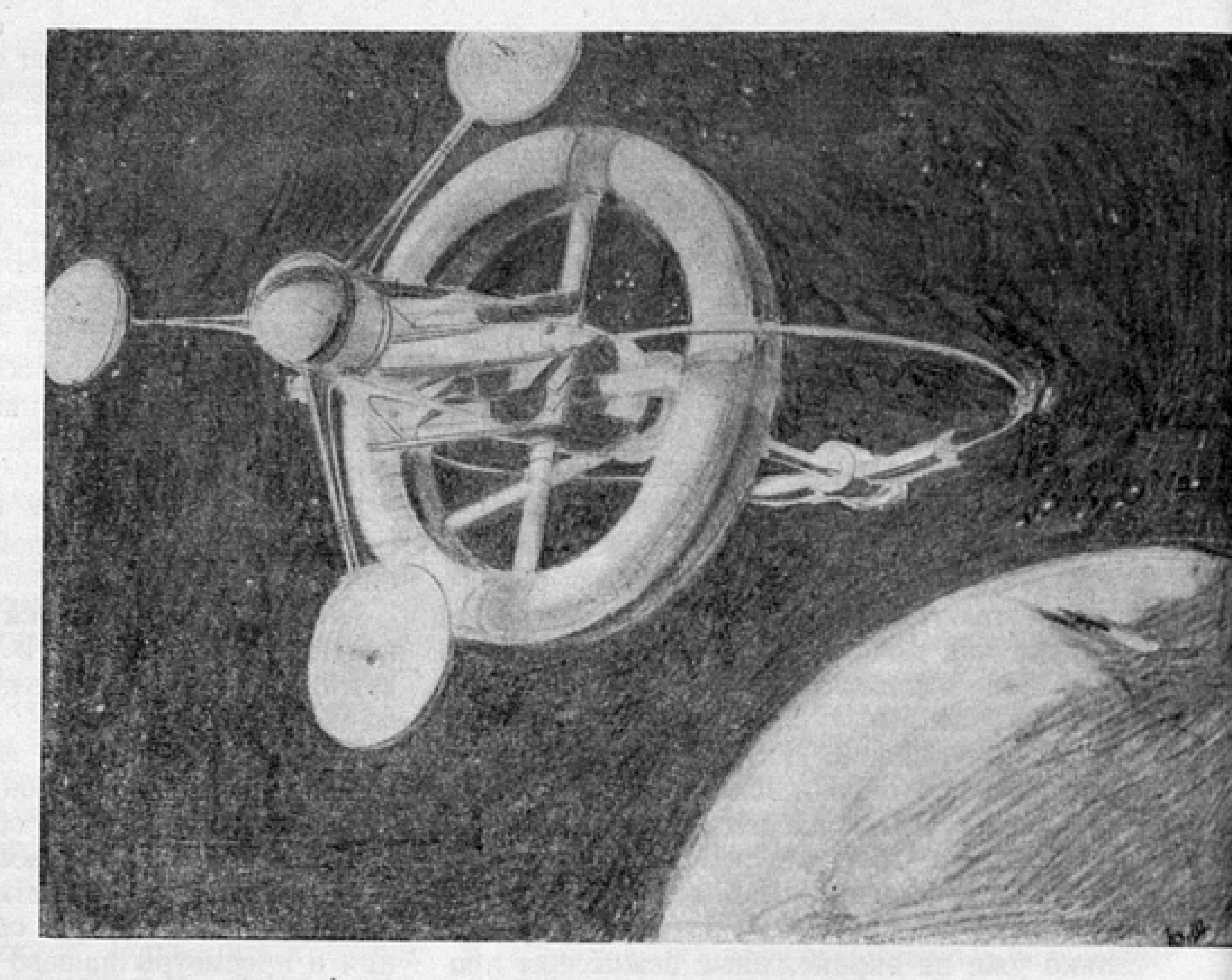
По мере возможности каждое ТО будет пользоваться своими производственными площадями, но это не исключает и выхода за пределы своих зданий.

Надеюсь, что тут будет проявляться необходимая гибкость и оперативность. Ведь каждое из наших объединений это лишь часть большого художественного коллектива киностудии «Мосфильм», в успехах которого мы все горячо заинтересованы.

КИНОПОСТАНОВКИ
1959 года

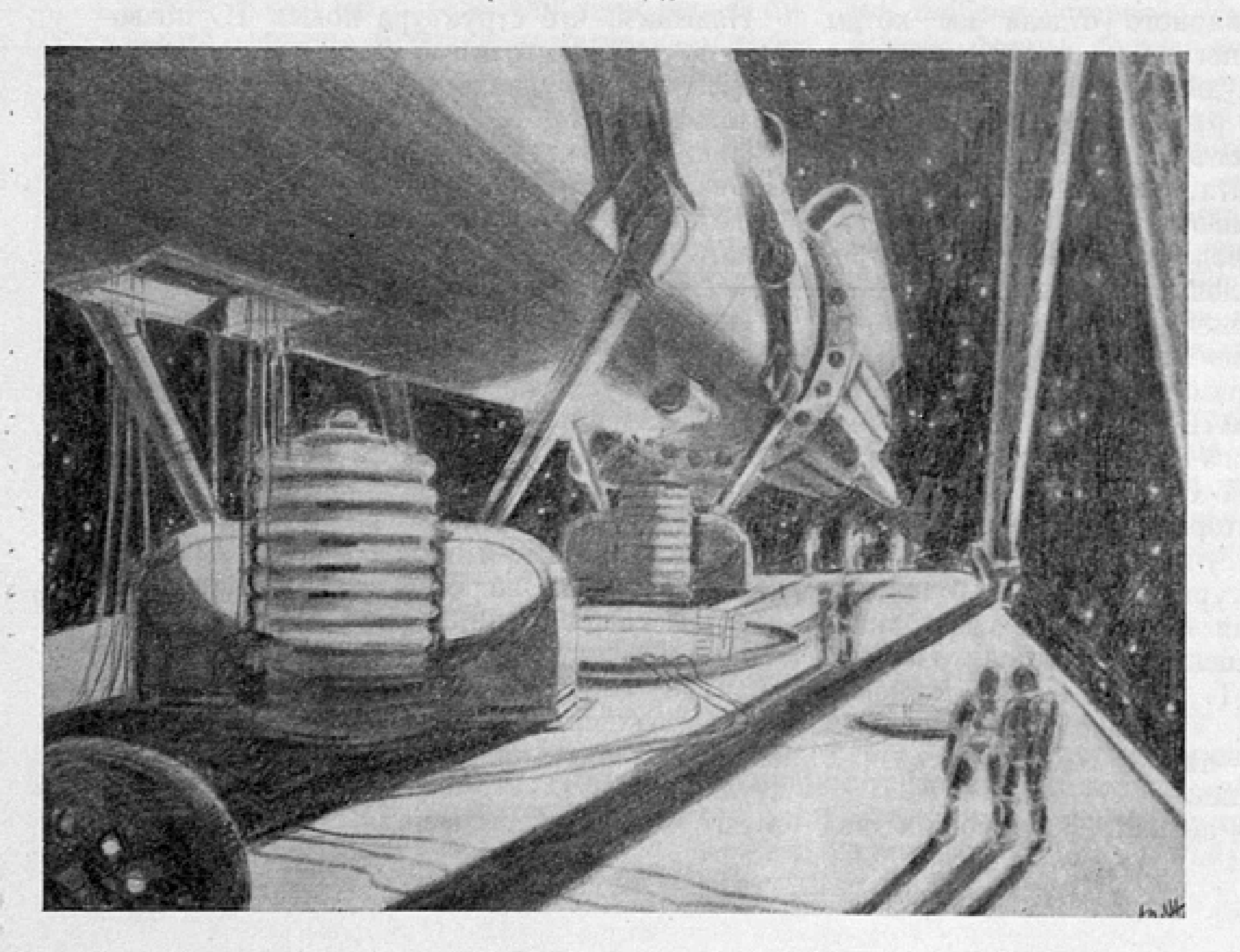
В Киевской студии имени А. П. Довженко ставится научно-фантастический фильм «Небо зовет» по сценарию А. Сазонова и Е. Помещикова при участии М. Карюкова (режиссеры А. Козырь и М. Карюков). Герои этого фильма—самоотверженные советские люди, вторгающиеся в глубины космоса.

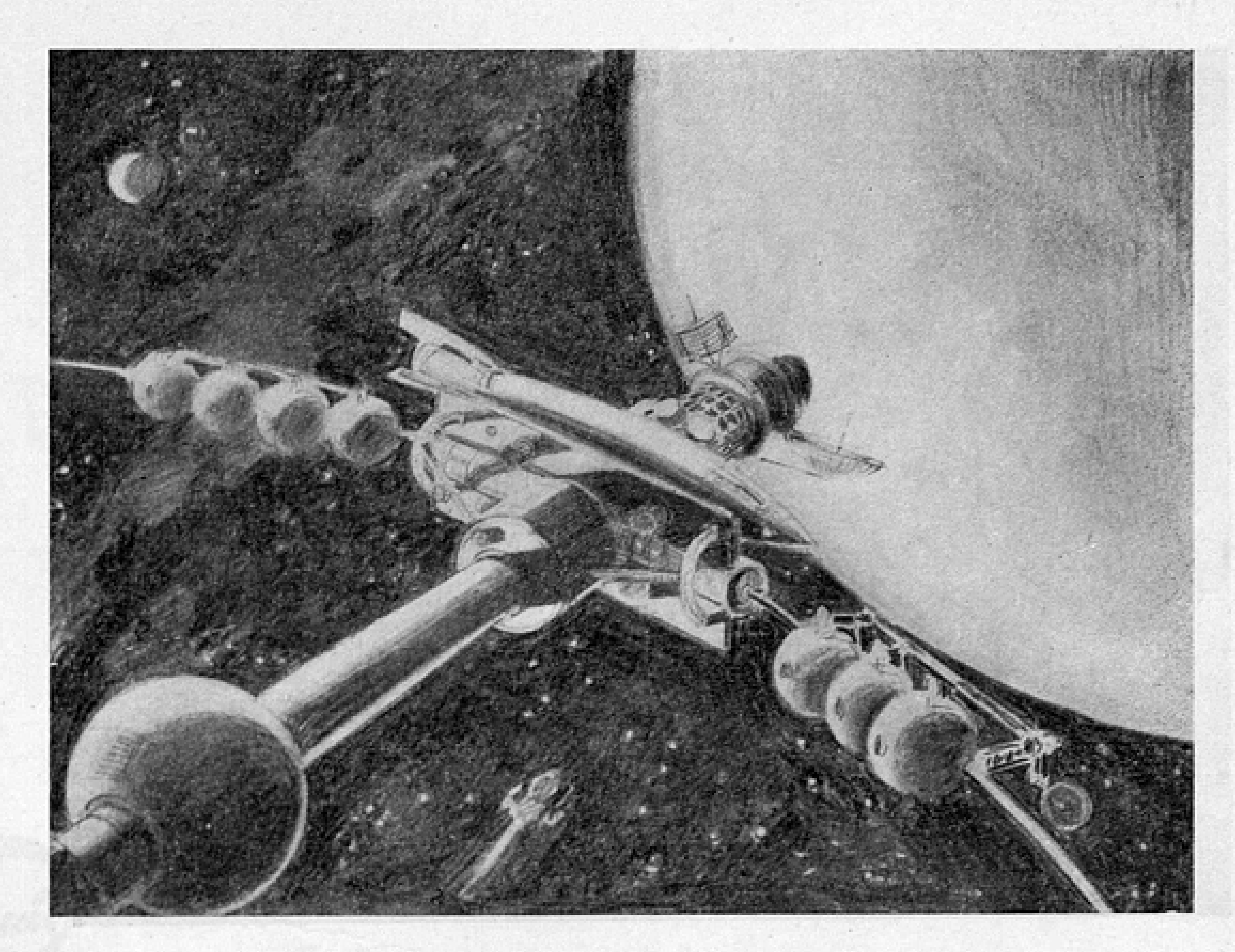
Большую и интересную работу проделал художник И. Швец над оформлением этой сложной постановки. Публикуем ряд эскизов к фильму.



Межпланетная станция

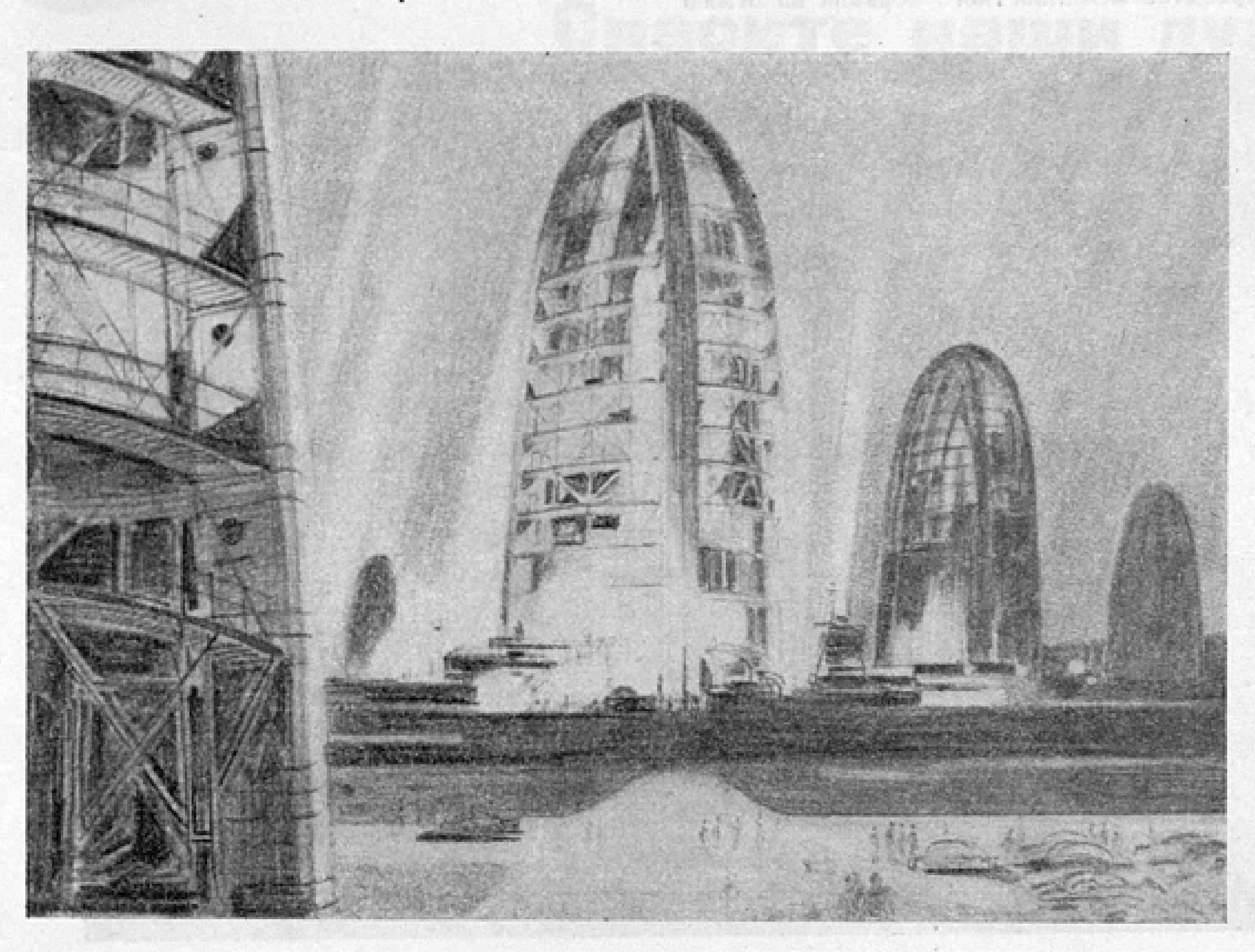
Стартовая площадка

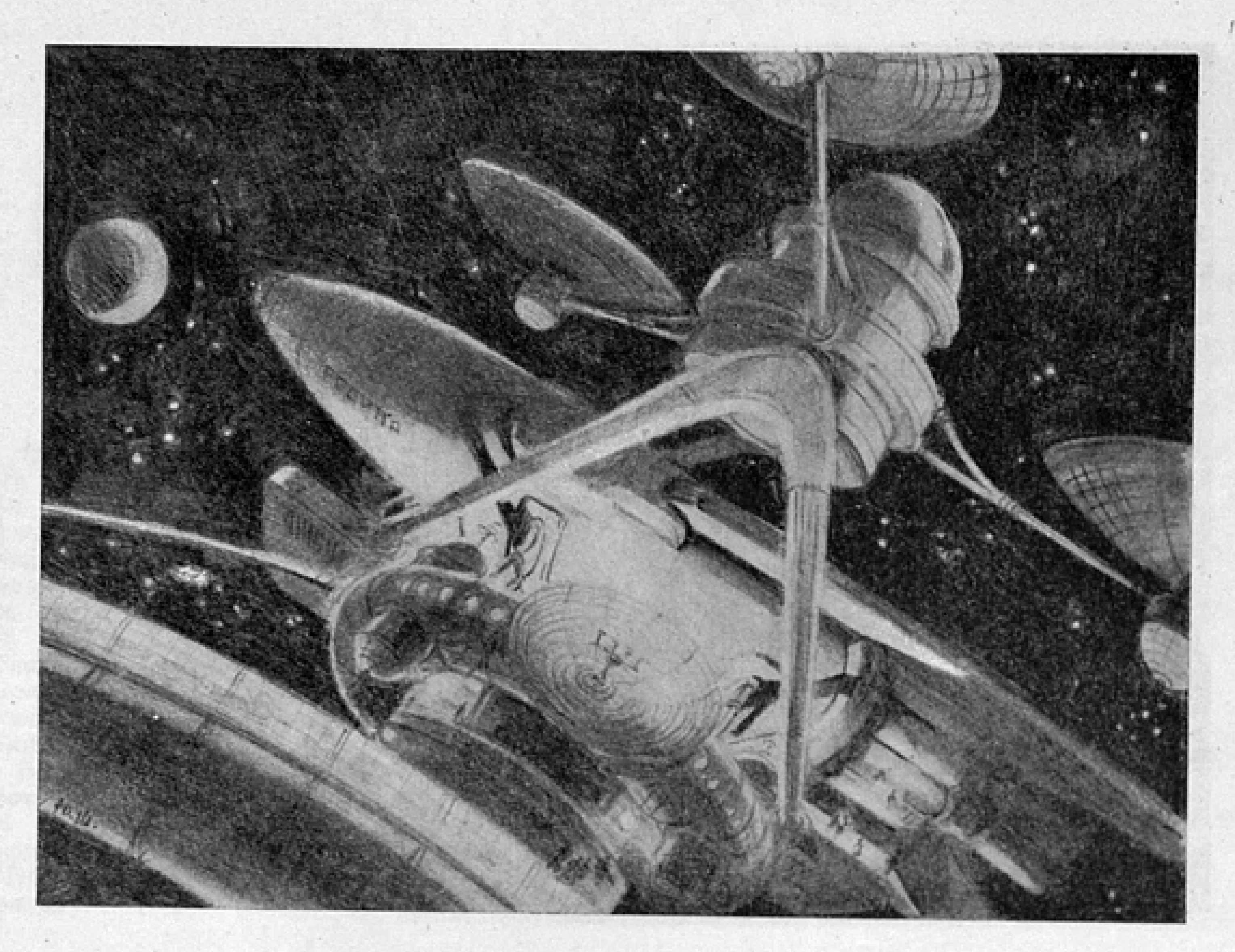




Причальные площадки. База горючего

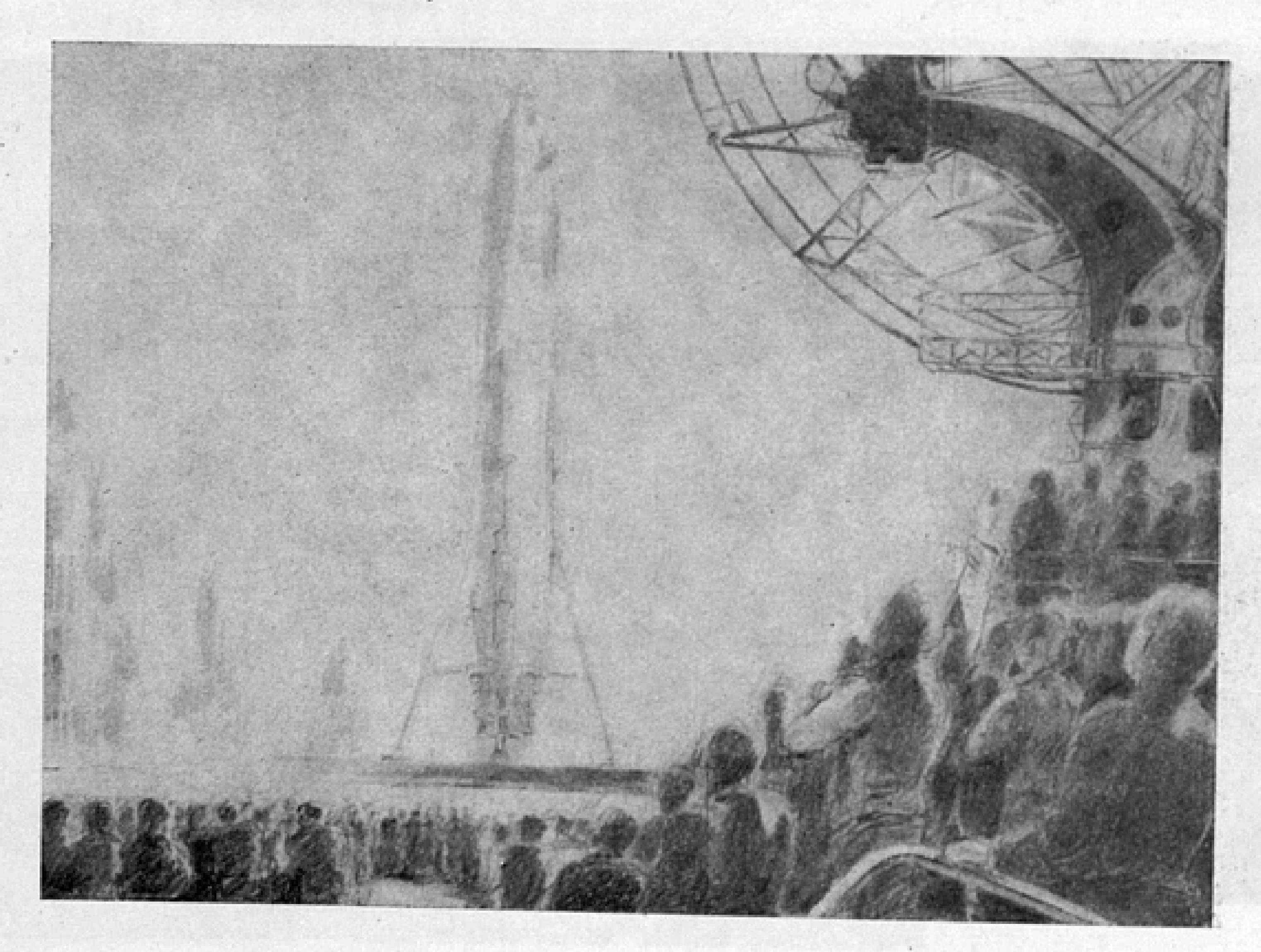
Космодром





Межпланетный корабль перед стартом

Прибытие межпланетного корабля на Землю







Е. Помещиков

Спасите наши души!

Светает... Ленинградский морской порт. В резком блеске пирсовых фонарей большие и малые краны кажутся в этот призрачный час единственными обитателями длинных причалов. Могучие ажурные роботы бесшумно движутся, склоняются к штабелям грузов, поднимают их.

Наплыв.

Свежий ветер с Балтики треплет кормовые флаги советских и иностранных судов, стоящих в «экспортном районе» порта. На горизонте розовое соединяется с синим, и вступает неумолкающая музыка труда, образованная гудением моторов, скрипом грузовых лебедок, невнятными радиокомандами.

Специальный грейфер поднимает из воды на берег скользкие бревна плотового леса.

Автопогрузчики снуют в «улицах» и «переулках», образованных из громадных клейменных ящиков, тюков, бочек, слитков цинка и алюминия.

С движения. Грузят автомобили, станки, металл, пиловочник, листы фанеры и асбеста, зерно, шерсть, пушнину. На земле и в воздухе мелькают на грузах четкие трафареты с названиями стран назначения: Голландия, Польша, Англия, Швеция, Болгария, Франция. Почти у каждого судна «колдуют» бригадиры грузчиков, виртуозно манипулирующие кто всей ладонью, кто большим пальцем, выразительному движению которого подчиняются...

...тяжелые крюки кранов и погрузочные площадки, стремительно летящие с высоты. чтобы плавно коснуться асфальта причала.

Щелкают хитроумные захваты тросов.

Автопогрузчики подвозят и осторожно скатывают на погрузочную площадку чистенькие бочки паюсной икры.

Крановщик, витающий в небе в застекленной кабине, переводит рукоятки с цветными пластмассовыми шарами, успевает подмигнуть...

... группе иностранных моряков, выходящих за ворота «экспортного причала», куда поодиночке, по двое, по трое входят сейчас русские моряки, ночевавшие в городе, посланные по делам, отплывающие в дальние рейсы,—этих мы узнаем по маленьким чемоданам и матросским сундучкам, с которыми они явились сегодня на причал.

... Последуем за двумя из них. Это рослые кочегары бравого вида. Неторопливо пройдя мимо нескольких «иностранцев», пришвартованных к стенке, они равняются с трапом советского парохода «Балтика», около которого молодая девушка в форме радистки торгового флота читает «Ленинградскую правду», только что вывешенную на береговом стенде.

— Здравствуйте, Ася Андреевна! Доброе утро!—здороваются кочегары.

— Здравствуйте,—отвечает девушка.—Что это вы ни свет ни заря?

— Вахта...—улыбаются ей оба, и трап ходит ходором под их тяжелыми шагами.

— Салют, Ася!—деловито здоровается матрос с «Балтики» Садиков, подкативший к трапу на пустом попутном автопогрузчике и спрыгнувший с него на ходу.—Читала про нас?—он указывает на стенд.

— Вот читаю,—говорит девушка.—Хвалят...

— Про комсомольскую работу заметила? «На высоте»!

— Еще бы...—усмехается девушка.—При таком-то секретаре.

— А что? Стараюсь!—говорит Садиков и, важно поднявшись по трапу, кивает...

...рыжеватому жилистому боцману, солидно покуривающему у планшира борта.

— Привет начальству!

— Взаимно...—гудит боцман.—Были замечены мной вчера на Невском, угол Литейного, с брюнеткой в шляпке. Поздравляю.

— Спасибо,—посмеивается Садиков.—Сестра.

— Будем надеяться—двоюродная,—уточняет боцман.—Завидное родство.

Тем временем к трапу «Балтики» приближается юноша с чемоданом. Форма курсанта Высшего мореходного училища ловко сидит на нем. Фуражка надета с неуловимым моряцким шиком.

Быстрые «козьи» глаза откровенно насмешливы и нежно щурятся, как только девушка, читающая газету, замечена ими.

Юноша прикладывает к фуражке два пальца и спрашивает очень вежливо:

— Извините. Говорят, что это судно скоро отплывает в Лондон?

— Возможно,—усмехается девушка.

— Гм-м... А скажите, если, конечно, не секрет, радистка этого красивого корабля Ася Андреевна Гордиенко также отправляется в Лондон?

— Да, отправляется. А что?

— Дело в том,—доверительно говорит юноша, бросив взгляд вверх на боцмана,—что если она не идет в этот рейс, то останусь на берегу и я.

Медовые глаза девушки становятся строже.

— Вот как. А как быть с официальным предписанием, которое торчит из вашего кармана, практикант Маренич?

— Ну... я мог бы его потерять... сжечь... проглотить, наконец,—задумчиво говорит юноша.

Заметив, что боцман вытянул шею и изо всех сил прислушивается к этому странному разговору, девушка сухо возражает:

— Думаю, что комсомольцу Высшего мореходного училища следует иначе относиться к судовым документам. (Вполголоса и скороговоркой.) Впрочем, это на вас похоже. Отойдите от меня. Вы испортили мне настроение, еще не ступив на нашу палубу.

— Боюсь, что худшее впереди,—вздыхает юноша и снова касается форменной фуражки.—Гуд-бай, Ася...

Она пожимает плечами.

Маренич поднимается вверх по трапу и учтиво обращается к боцману:

— Доброе утро. Вы стоите здесь на вахте?

— Нет. Просто стою.

— Тогда я научу вас, как делаются гигиенические ушные пробки. Берется вата, немного воску, и вы не слышите ничего лишнего... Если добавить...—Он оборачивается на четкий стук каблучков (это Ася взбегает по трапу) и заканчивает наспех:—Словом, я сделаю сам и подарю вам ко дню рождения... Имею честь кланяться.

— Слышали, Ася Андреевна?!—возмущенно спрашивает ошеломленный нотацией боцман, когда девушка поравнялась с ним.—Практикант этот... Невский моряк. А? Пробки ушные и так далее! Это как понять?

— Его, Антон Захарыч, трудно понять,—с досадой говорит Ася.—Не обращайте внимания.

Наплыв.

... Басовый отвальный гудок, коротко повторенный трижды.

Пожилой капитан «Балтики», которого мы видим впервые, выбивает трубку о поручни капитанского мостика и негромко командует:

— Убрать трап. Приготовиться к отходу.

Экипаж без суеты оказывается на местах, определенных судовым расписанием. Обычные шумы отплытия смешиваются с командами:

— По местам стоять! С якоря сниматься!

Кружится катушка электрошпиля. Носовой якорь мутит воду гавани.

Якорь-цепь струится сквозь клюз. Ее обмывают из шланга.

— Чист якорь!—кричит боцман на мостик.

— Стоп шпиль. Малый вперед... Самый малый!

Полоса воды между стенкой и корпусом судна ширится, быстро светлеет. Провожающих на берегу нет, только взяли под козырек два представителя портовой администрации. Простясь с ними, капитан оборачивается:

— Практиканта ко мне! То бишь третьего помощника.

— Есть!

А порт быстро отдаляется... Город встает за кранами громадой домов... пятнами скверов... сверкающими куполами соборов... Звонко бьют судовые склянки.

— По вашему вызову явился, товарищ капитан,—с четкостью обученного моряка говорит уже знакомый нам юноша и останавливается перед капитаном, как положено.

— Ну-ну...—добродушно усмехается тот, оглядев его от фуражки с блестящим «крабом» до сияющих ботинок.—Поглядите, товарищ Маренич, на Ленинград. Полезно перед первым заграничным плаванием.

— Так точно... полезно,—кивает Маренич.—Но не могу.

— То есть?—удивлен капитан.

— Я, товарищ капитан, вынужден вон туда глядеть,—указывает юноша на далекий берег и узкую песчаную косу, едва различимую по ходу судна.—Разумеется, если прикажете...

— А что там?—заинтересован капитан.

— Родной дом, с вашего позволения.—Маренич подает капитану бинокль.—Во-он причал рыбацкий. Взгляните. Слева—дерево, справа камышок желтеет, на траверсе—труба. Рыболовецкий совхоз «Маяк».

— Ага,—говорит капитан.—Понятно. Девушка махнет синим платочком?

— Не совсем так. Отец махнет. И, видимо, кулаком,—улыбается Маренич.—Повелел семафорить, когда мимо пойдем.

— Так, так,—щурится капитан.—Ну, нате бинокль, ищите батю, семафорьте.

— Спасибо... Вон он стоит!

...Эти слова слышны на плане рослого пожилого человека, стоящего у автомобиля «ГАЗ-69» на далекой от парохода береговой косе. Мутные волны залива лижут его тяжелые сапоги, видавший виды матросский бушлат с орденом Ленина и звездой Героя Социалистического Труда распахнут на богатырской груди.

Отец Маренича глядит в большой бинокль и, видимо, заметив «семафор» сына... веско грозит ему кулаком.

Затемнение.

Из затемнения. Музыка.

«СУДОВОЙ ЖУРНАЛ п-да «БАЛТИКА»
рейс 175/4 ЛЕНИНГРАД—ЛОНДОН

Камера отъезжает от журнала, одновременно рука капитана открывает его и вписывает на первой странице:

25 АВГУСТА. 17 ЧАСОВ МОСКОВСКОГО ВРЕМЕНИ.
ОТПЛЫЛИ ИЗ ПОРТА ЛЕНИНГРАД КУРСОМ—ЛОНДОН.

Наплыв.

28 АВГУСТА. ЯКОРНАЯ СТОЯНКА В СТОКГОЛЬМЕ. *(Двойной экспозицией—Стокгольм).*

Наплыв.

3 СЕНТЯБРЯ. КОПЕНГАГЕН. БРАЛИ УГОЛЬ. *(Двойной экспозицией—Копенгаген).*

Наплыв.

9 СЕНТЯБРЯ. ВЫШЛИ В СЕВЕРНОЕ МОРЕ.

Лист журнала переворачивается, *как шторка...*

...и открывает нам штилевую гладь Северного моря, озаренную солнцем щедрого летнего заката. «Балтика» идет на закат, оставляя за собой шумный широкий след. и уже на этом плане слышен голос Маренича, диктующего длинную английскую фразу.

Диктуя, Маренич медленно расхаживает на баке. Группа матросов, расположившихся кто где, старательно пишет. Занимается корабельный кружок английского языка. Среди других мы узнаем двух рослых кочегаров, Садикова и боцмана.

Этот пишет, пыхтя от старания, беззвучно шевелит губами.

— Написали?—спрашивает Маренич.

— Написали... Готово...—слышны голоса.

— Теперь переведем. Ну, вот вы, Садиков.

Садиков неторопливо читает по своей тетрадке:

— Из четырех океанов Атлантический—второй по величине. Средняя глубина 4000 метров. В четырнадцатом веке генуэзцы и португальцы уже мутили эту воду...

— Точно,—хвалит Маренич и добавляет:—Теперь мутят другие. Понятно?

— Понятно...—смеются кружковцы.

Собрав тетради, боцман отдает их Мареничу.

— На сегодня все,—говорит тот и, прихватив лежащую на бухте каната гитару, быстро сбегает по лестничке... поднимается по другой... проходит по какому-то коридору и снова оказывается на палубе у шлюпбалки, на которой висит белоснежная спасательная шлюпка с надписью «Балтика» Ленинград».

Прислонившись к планширу борта, он принимает независимый вид человека, вышедшего подышать свежим воздухом, бренчит на гитаре, подстраивая ее, затем небрежно оборачивается на...

...легкие шаги идущей по палубе девушки.

— Добрый вечер, Ася.

— Добрый вечер,—сухо говорит девушка.

— Опять спешите?

— Да.

Она хочет пройти, но Маренич быстро кладет на ее пути гитару.

Испуганно перешагнув через нее, Ася в негодовании останавливается:

— Как это остроумно!

— Постойте со мной немного,—жалобно просит он.—Я так одинок, что скоро меня украдут цыгане.

Она с сожалением качает головой:

— Ни слова без прибауток...—И хочет идти.

— Подождите!—Он явно огорчен ее холодностью.—Даже не хотите сказать, почему сердитесь?

— Не хочу.

— Я и сам знаю. Вы ждете, что я буду «ходить по струнке», и вот именно из-за этого в меня точно бес какой-то вселяется...

— Очень, очень убедительно,—усмехается Ася.—Что еще?

Он пожимает плечами. Затем говорит смиренно:

— До вашей вахты десять минут. Давайте поболтаем по-английски? Для практики. Скоро Лондон.

— Ну, английский вы отлично знаете и без того,—возражает Ася.—Кажется, это единственное, что вы делаете на этом борту хорошо.

— Спасибо и на том.

— Пожалуйста.

Не глядя на него, она опирается на планшир, и некоторое время они стоят молча.

Багровый закат широко разметался по чистому небу.

Шумит и пенится под ними волна, откатываясь от борта.

— Странное дело,—с досадой говорит Маренич.—Наше судно небольшое, уйма свободного времени, а вижу вас еще реже, чем в Ленинграде.

Она резко поворачивается к нему.

— Зато я не могу пожаловаться! Вижу вас постоянно. Вчера—карикатура в стенгазете, третьего дня—красуетесь в приказе капитана.

— Но я...—пытается он оборониться.—Я...

— Дерзите, паясничаете, заснули на вахте!—горячо перебивает она.—Как вам не стыдно! Ведете себя как мальчишка!

— Правильно,—неожиданно вспыхивает он.—Из-за вас!

— Ах, вот как—я́ виновата.

— Да! Вы. Глупо, но я пытаюсь хоть как-нибудь обратить на себя ваше внимание!

— Браво!—сердито говорит Ася.—Практикант Выс-ше-го мореходного училища «выкидывает коники», чтобы понравиться девушке. Как это ново. Том Сойер. Почему бы вам не бросить за борт эту гитару?

— Пожалуйста!—вскипает он окончательно и...

...гитара летит через планшир и гулко шлепается в воду.

Она уничтожающе глядит на него:

— Клоун!—и быстро уходит.

Мелодично и печально бьют корабельные склянки.

Он глядит на...

... злополучную гитару. Взлетев на легкой волне, она наполняется водой и медленно тонет, сверкнув перламутровыми кнопками задравшегося грифа.

— Чудная гитара...—бормочет Маренич в досаде.—С коробочкой запасных струн—девяносто рублей...—Он косится на...

... подходящего боцмана, который обеспокоенно спрашивает:

— Что-то вроде за борт упало? А? Мелькнуло что-то... Вроде бескозырка.

— Скорее голова,—бурчит Маренич.

— Опять травите?—подозрительно спрашивает боцман.—Что-то, товарищ практикант, вы не показываете себя, как до́лжно. Извините, конечно...

— А как до́лжно?—сердито осведомляется Маренич.

— Известно,—поучает боцман.—Флот любит строгую службу. Точность.

— Точность? Тогда придется составить акт.

— Какой акт?—настораживается боцман.

— Гитара за борт упала. Из красного уголка.

— Вы?

— Я.

Боцман извлекает из кармана записную книжку в клеенчатом переплете.

— Будет учтено и вычтено.

— Не сомневаюсь,—отворачивается от него Маренич.

Боцман делает запись в книжке, неторопливо закуривает.

— Возьмем ваш разговор,—философически начинает он.—Что ни слово—шпилька в собеседника. А зачем?

— Характер такой,—вздыхает Маренич.

— Ну да... бывает,—сочувственно кивает боцман.—Но гитара есть гитара. Корабельный предмет.

... Радиорубка «Балтики». Ася надевает наушники, а смененный ею радист прощается:

— Всего хорошего, Ася... Лондон послушай—близко... ночь ходу.

— Нет, я лучше Ленинград послушаю,—говорит девушка и включает аппаратуру. Тотчас тесная рубка наполняется тихой музыкой. Вальс... И, кажется, тот самый... Ну, конечно, тот самый! Ася прислушивается.

Мы видим лицо девушки, ставшее вдруг мечтательным, и *медленный наплыв* открывает нам аллею Каменного острова, залитую призрачным светом северной белой ночи. Звучит, но уже громче, тот же вальс. Может быть, это праздник, а может, просто празднично сегодня у них на сердце—у Маренича и Аси: взявшись за руки, они бегут по аллее... добегают до шумной танцплощадки и...

... запыхавшийся Маренич оказывается у нарядной кассы.

— Два билета, пожалуйста! Мне и королеве этого бала!

Ася дергает его за китель.

Кассирша улыбается.

Они отходят от кассы.

— Жорж, ну что у вас за манера выражаться?!—и сердится и смеется девушка.— Вы можете говорить просто?

— Нет!—решительно отвечает он.—И зачем? Разве можно говорить просто в стране, где запущена десятая планета, где живете вы?! Здесь нужно говорить стихами! Да-да! Хотя бы по выходным. Посмóтрите, скоро будет постановление правительства по этому поводу!

— Сумасшедший!

— Конечно! Когда мы поженимся, я...

— Никогда!—перебивает она.

— Ну, хорошо... Когда я добьюсь назначения на ваше судно...

— Боже вас сохрани! Мы обязательно поссоримся.

— Почему же?—озадачен он.

— Потому что вы... вы...—не подберет она слова.

— Сумасшедший, вы уже сказали,—нетерпеливо подсказывает он.—Ну, вот... Вальс уже кончился....

— Будет другой,—смеется она.

— Нет!—Он решительно рвет билеты.—Если минута упущена... прошла... она уже не повторяется! Пойдемте отсюда!

Шторка.

... И они идут по набережной Невы: она по асфальту, а он... по широкому гранитному парапету. Ночь. Безлюдно.

— Жорж, слезьте,—просит она.—Я рассержусь!

— Знаю,—говорит он.—Но если вы не позволите поцеловать себя вон до тех ступенек—прыгаю в воду. Предупреждаю—плаваю, как якорь.

— Ультиматум?—спрашивает она насмешливо.

— Любовь!—возражает он пылко.

— Это у вас-то, у вас?!—возмущена она.—И, конечно, первая?

— Нет, последняя!—Балансируя, он останавливается.—Вот ступеньки...

— Это нечестно!

— А что делать?—сокрушается он.—Слово сказано. Либо прыгать, либо...

— Ах!!—вскрикивает она...

Он прыгает... обнимает ее, целует.

— Помните, Жора... я не хотела...—шепчет она.—Я не хотела...

— Спасите наши души,—целует он еще раз.—Мою, по крайней мере...

Мимо них идет парочка. Заметили, остановились.

— Знакомьтесь!—объявляет Маренич, указывая на Асю.—Моя милая, дорогая жена!

Ася вырывается, убегает.

Наплыв.

— Эс-О-Эс!.. Эс-О-Эс!..—раздается в рубке настойчивый приглушенный голос, но какое-то мгновение Ася еще не слышит его.

— Эс-О-Эс!.. Эс-О-Эс!..—повторяет далекий голос неведомого радиста, и тотчас следует взволнованная английская речь:

— Всем, всем, всем!!! Терпим бедствие! Пожар! Помогите! Пожар! Эс-О-Эс! Эс-О-Эс!!!

Очнувшись, Ася быстро подстраивает приемник, и теперь голос неизвестного радиста звучит оглушительно:

— Всем, всем, всем!!! Помогите! Пожар на яхте «Элис»! Эс-О-Эс! Эс-О-Эс!!!

Побледнев, Ася хватает телефонную трубку:

— Капитана! Василь Федорович, говорит Гордиенко. Принимаю Эс-О-Эс! Горит яхта «Элис». Координаты...

... Громко звонит авральный колокол, и палуба «Балтики» быстро заполняется людьми.

Несколько планов корабельного аврала: бегут по лестницам...

... вихрем проносятся по коридорам...

... проснувшиеся срываются с коек...

С торопливой профессиональной четкостью Ася говорит по-английски в радиотелефон:

— Яхта «Элис»! Яхта «Элис»!.. Ваше сообщение принято. Советское судно «Балтика» находится от вас в сорока милях...

И сразу—над головами команды, выстроенной по авралу,—раздается спокойный и громкий голос капитана, говорящего по радио:

— Товарищи! Горит английская яхта «Элис». Я приказал изменить курс и прибавить ходу. (Теперь мы видим капитана перед микрофоном в его каюте.) Занять места, определенные авральным расписанием. Приготовить спасательные средства. Первый и второй помощники, ко мне!

Команда разбегается по местам. Видно, как начинают снимать защитную парусину со спасательных шлюпок.

«Преисподняя» судна. Шуруют кочегары, озаренные отсветом могучих топок.

Машинное отделение судна. Дежурная вахта хлопочет у сложных механизмов.

Дрожат стрелки приборов на мраморных досках.

Гребной винт «Балтики». Потемневшая вода вскипает белой пеной.

Зажигаются цветные топовые огни.

Палуба. Развернув шлюпбалку спасательной шлюпки, Маренич, знакомые нам кочегары и несколько матросов этого поста напряженно глядят в темноту.

— Ох и страшно гореть на воде,—говорит кто-то вполголоса.

— Тихо сегодня. На поясах выплывут...

— Огонь на зюйде!..—кричит Маренич, указывая на...

... далекое светлое пятно.

Капитан и два его помощника глядят в бинокли с капитанского мостика.

— Лево на борт!—командует капитан.—Включить прожекторы.

Тотчас вспыхивает голубоватый свет нескольких прожекторов, ярко осветив корпус судна...

... серп и молот на его трубе.

— Вперед смотреть!—слышна команда капитана.

И только теперь мы ясно видим горящую небольшую яхту, на борту которой безлюдно.

Одна за другой две спасательные шлюпки «Балтики» касаются воды, и длинные весла дружно вспенивают ее.

Застопорив машины, «Балтика» медленно разворачивается. Ее прожекторы ярко освещают огромный участок моря.

Шлюпка, на руле которой сидит боцман, тотчас подбирает полного, очень испуганного молодого человека, на котором надето два спасательных пояса.

Вцепившись в протянутые ему руки, он вопит по-английски, по-немецки, по-русски:

— Осторожно! Осторожно! Держите меня! Скорей!

— Держим, держим... не выпустим...—бормочет боцман и, ухватив спасенного под мышки, рывком вытягивает из воды.

Тот вскрикивает и негодующе выпаливает какую-то английскую фразу.

— В чем дело?—растерян боцман.

— Вы придавили ему ухо,—вполголоса поясняет Садиков.

— Подумаешь...—ворчит боцман.—Садитесь, мистер... Проживете сто лет.

К ним подплывает радист яхты «Элис». Он машет рукой и, указывая в сторону, кричит:

— Мисс Элис! Мисс Элис!

Камера быстро панорамирует, и мы видим шлюпку, на руле которой сидит Маренич. Из воды вытаскивают двух английских матросов, подплывших с обоих бортов.

Один из них молча рушится на банку шлюпки, второй...

... с трудом перевалившись через борт, тревожно указывает в море, мерцающее от прожекторов «Балтики»:

— Мисс Элис! Мисс Элис!

Его голос слышен на плане светловолосой девушки, которая барахтается невдалеке.

Заметив, что девушка выбилась из сил и тонет, Маренич...

... прыгает за борт...

... плывет...

— Правее! Правее!—кричат ему со шлюпки, и, размахнувшись, кочегар швыряет вслед Мареничу красный с белым спасательный круг.

Ярко вспыхивает и начинает тонуть догорающая яхта.

Шторка.

... Палубная лестница. Несколько заботливых, крепких рук помогают Мареничу, который несет спасенную им светловолосую девушку. Она, видимо, без сознания.

С обоих ручьями течет вода.

Выйдя под капитанский мостик...

... оттуда склонились и смотрят капитан и два его помощника...

... Маренич осторожно кладет девушку на расстеленный брезент и, шатаясь, оглядывается.

Сейчас здесь все подобранные в море: оба матроса, радист яхты и молодой человек, на котором по-прежнему надеты два пробковых пояса. (Его фамилия Пейтон.) Все они толпятся вокруг...

... спасенной девушки и растирающих ее врача и буфетчицы «Балтики». Постепенно девушка приходит в себя... Знакомые и чужие лица медленно проясняются перед ней, и она тихо спрашивает по-английски:

— Где я?

— Вы на русском пароходе «Балтика», мисс,—отвечает Маренич тоже по-английски.— Как вы себя чувствуете?

— Спасибо...—благодарит она, и вдруг вскакивает и...

... оглушительная пощечина настигает попятившегося Пейтона.

На палубе возникает удивленная тишина, и, уловив в ней осуждение, девушка поднимает два пальца, взволнованно произносит что-то по-английски и для убедительности поясняет по-русски:

— Тва...

— Он отнял у нее спасательный пояс,—тотчас переводит Маренич.—На нем—два.

— Тва!—подтверждает девушка и от злости и пережитого волнения вдруг громко всхлипывает.

Боцман «Балтики» удивленно глядит на...

...Пейтона, который, путаясь в белых шнурах, снимает, наконец, с себя злополучные пояса.

С презрением глядят радист яхты «Элис» и два английских матроса.

Доктор, Маренич и буфетчица успокаивают всхлипывающую девушку... уводят ее с палубы.

— Отставить аврал!—гремит капитан с мостика.—Выключить прожекторы.

На палубе резко темнеет.

— Радиорупка... радиорупка...—ломаным русским языком говорит Пейтон боцману.—Где это есть?

Затемнение.

Из затемнения.

«СУДОВОЙ ЖУРНАЛ п-да «БАЛТИКА»
рейс 175/4 ЛЕНИНГРАД—ЛОНДОН

Камера отъезжает от журнала, одновременно рука капитана открывает его и записывает:

«21 ЧАС МОСКОВСКОГО ВРЕМЕНИ ПРИНЯЛИ SOS С АНГЛИЙСКОЙ ЯХТЫ «ЭЛИС», ИЗМЕНИЛИ КУРС И ПОДОБРАЛИ ВЛАДЕЛИЦУ ЯХТЫ ЭЛИС МЕЙСФИЛД, РАДИСТА, ДВУХ МАТРОСОВ ЭКИПАЖА И ПАССАЖИРА МАЙКЛА ПЕЙТОНА».

Затемнение.

Из затемнения.

...— Я тебе повторяю, папа,—оставь меня в покое и пусть Майкл Пейтон убирается из нашего дома!—выпаливает Элис, сверкая глазами и наступая на отца.— Он подонок!

— Элис, что за выражения!—в ужасе говорит Нортон Мейсфилд, джентльмен весьма респектабельный и даже чопорный.—Если бы наша покойная мать...

— Если бы мама знала, что жених ее дочери в открытом море отнял у нее спасательный пояс, она откусила бы ему нос!—решительно перебивает Элис.

— Ему тоже!—категорически добавляет дед Элис, Питер Мейсфилд, указывая на сына.

Разговор происходит в гостиной загородного дома—большой комнате с окнами до пола, традиционным камином, роялем и горкой, где стоят модели рыболовецких катеров, производимых фирмой «Мейсфилд». Дед Элис—старик с крупными чертами лица—принимает участие в разговоре, сидя и передвигаясь в лечебном кресле на двух высоких колесах.

Топчась перед креслом отца и опасливо поглядывая на него, Нортон Мейсфилд растерянно говорит дочери:

— Пойми же меня, дорогая. Я хочу только выяснить... определить размеры этого неожиданного несчастья... Вы были так дружны с Майклом, все было э-э... хорошо... с детства... э-э... хорошо... В конце концов кто из нас без греха? Без ошибок живут только в хрестоматиях.

— Слушайте! Слушайте!—возглашает Питер Мейсфилд тоном спикера.

Нортон Мейсфилд живо оборачивается к нему.

— Взвесьте обстоятельства, отец. Бушующее пламя... шторм!

— Было тихо, как в аквариуме!—кричит Элис.

— Но Майкл просто растерялся,—беспомощно мямлит Нортон Мейсфилд.—Это очевидно. Пожар начался от его сигары, это смутит кого хочешь. И потом... (он старается быть предельно убедительным) в минуту опасности бывают сюрпризы психики... э-э... шоки сознания... Он глубоко сожалеет, Элис, и со страхом ждет твоего решения здесь наверху.

Питер Мейсфилд, сидя в кресле, грозно наезжает на сына:

— Чего ты добиваешься, в конце концов? Свадьбы? Как дед, я в восторге! По крайней мере ясно, что подарить жениху,—спасательный пояс.

— Браво, Питер Мейсфилд!—хохочет Элис.—А папа похлопочет о медали за спасение на водах!

— Браво, Элис Мейсфилд!—всплескивает руками дед и насмешливо спрашивает сына:—Что с тобой, Нортон, сын мой? Что с вами, сэр?

Отец Элис тяжело опускается в кресло, устало ослабляет узел своего безукоризненно завязанного галстука.

— Ничего... Ничего, если вам угодно паясничать.—Он жадно отпивает из стакана, который дочь подает ему, и горестно продолжает: —Не поймите меня превратно, но наша старая фирма остро нуждается в притоке свежих сил. Ужасно, что проблема формулируется именно в этом контексте, но... но я накануне банкротства и, если этот брак расторгается...—Он беспомощно разводит руками и допивает воду из стакана.

На мгновение в гостиной становится тихо. Затем Питер Мейсфилд вспыхивает:

— Вы хотите сказать, что торгуете родной дочерью?!

— Я не хочу торговать дочерью, как вы выражаетесь,—вспыхивает и Нортон Мейсфилд.—Я хочу торговать рыболовецкими катерами моей конструкции!—Он стучит обручальным кольцом по горке, где стоят модели катеров.—Но что делать, если экспорт сужен и их не покупают?!

— Осведомите «Таймс», что вы в восторге от нынешней торговой политики!—гремит Питер Мейсфилд.—Элис, девочка моя, зови Кетрин, и мы выпроводим Пейтона домой!

Элис решительно идет к двери.

— Элис, в тебе есть хоть капля здравого смысла?!—вскакивает Нортон Мейсфилд.—Ты не внесла ни одного конструктивного предложения.

— Нет, внесла!—упрямо говорит Элис.—Пусть Майкл Пейтон убирается из нашего дома ко всем чертям!

— Я знаю, где зарыта собака, Элис,—строго говорит Нортон Мейсфилд.—Этот молодой архитектор...

Элис вспыхивает.

Выручая ее, Питер Мейсфилд пронзительно звонит в маленький серебряный колокольчик, который постоянно при нем:

— Кетрин! Кетрин!!!

Нортон Мейсфилд зажимает уши:

— Ради бога! Есть же приличия, в конце концов... есть нормы...

— Нормы предусматривают один спасательный пояс даже для капитана,—возражает Питер Мейсфилд.—Пейтон берет два. Да здравствует храбрость! (Вопит и звонит в колокольчик.) Кетрин! Кетрин!!!

Горничная Кетрин бегом пересекает холл и влетает в гостиную.

— Я здесь, сэр.

— Попросите сюда мистера Пейтона.

— Но... он спит, сэр,—виновато говорит Кетрин.

— Спит?!!—с торжеством восклицает Питер Мейсфилд.

— Он заперся в своей комнате и просил не будить,—поясняет горничная.

В гостиной становится очень тихо. Под ироническим взглядом отца Нортон Мейсфилд смущенно протирает пенсне.

Элис насмешливо улыбается, затем закуривает из деревянного цветного портсигарчика.

— Милосердный боже...—вдруг говорит Питер Мейсфилд совершенно другим тоном.—Я совсем забыл о том храбром парне. Как его имя, Нортон?

— Кого, отец?

Питер Мейсфилд уничтожающе глядит на него:

— Моряка, который спас жизнь вашей единственной дочери, сударь. Впрочем, что такое жизнь! Канитель! Но при-ли-чия... (К Элис.) Как его зовут, я спрашиваю?

— Джордж Маренич, дедушка.

— Я желаю пожать ему руку,—важно объявляет Питер Мейсфилд.

— Но это будет уже демонстрация, сэр,—сварливо возражает сын.

— Дедушка, вы прелесть!

— Я желаю пожать ему руку!—твердо повторяет Питер Мейсфилд.—О приличиях не только толкуют, но иногда и соблюдают их. Кетрин, принесите чернил и бумаги. Я поехал бы сам, но я больной старик, и мистер Маренич меня простит.

Он подкатывает свое кресло к столу и надевает очки. Кетрин приносит и ставит на стол чернильницу с якорем на крышке, кладет бумагу и большой конверт.

Пожав плечами, Нортон Мейсфилд уходит из гостиной.

Питер Мейсфилд обмакивает перо... пишет...

Наплыв.

...Автоматическое перо бежит по блокноту (английский текст)... *Камера отъезжает*, и мы видим репортера одной из лондонских газет, который берет интервью на «Балтике». В просторной каюте капитана кроме репортера и фотографа—сам капитан, Ася Гордиенко, Садиков и...

...боцман «Балтики», принявший сейчас «позу». Ослепительно и коротко вспыхивает миниатюрная лампа фотографа и...

...закрыв блокнот, репортер благодарит на русском языке:

— Спасибо, господин капитан... Спасибо всем... Но где же...—он перелистывает свой блокнот,—мистер Джордж Маренич, который спасал мисс Элис Мейсфилд с риском для жизнь? Наш интервью не совсем полон...

— Боцман, вы звали Маренича?—спрашивает капитан.—Где он?

— Чинит радиоантенну, товарищ капитан,—докладывает боцман.—Полез с техником на мачту, сейчас будет.

Ася неодобрительно пожимает плечами.

— Может быть, мы выйдем на палубу?—предлагает капитан.—Прошу вас...

...Сейчас же мы слышим крики:

— Браво!!!

— Попоф!!!

— Совьет цирк! Браво!!!—и дружные аплодисменты группы иностранных моряков. Соседи по пирсу, они оглушительно аплодируют с палубы своего судна, глазея на...

... Маренича, который стоит на высоченной мачте «Балтики»...на голове.

Ошеломленный радиотехник «Балтики» замер у второго конца антенны и машет Мареничу рукой, что-то крича.

Однако тот продолжает крепить антенну, стоя на голове, и, сохраняя равновесие, делает вытянутыми ногами «ножницы».

— Сумасшедший, — ахает Ася и испуганно переглядывается с озадаченным Садиковым. Тот разводит руками.

У боцмана отвисает челюсть.

Фотограф газеты прицеливается фотоаппаратом и щелкает.

Капитан хмурится, но как раз теперь...

...Маренич принимает на мачте нормальное положение... проверяет надежность сделанного им крепления и вдруг... стремительно скользит вниз по канату на руках, застрахованных толстыми брезентовыми рукавицами.

Ася закрывает глаза.

— Браво! Браво!!! — кричат соседи по пирсу.

— Браво! — аплодируют репортер и фотограф на палубе «Балтики» и...

...когда Маренич подходит к ним, репортер умоляюще просит:

— Мистер Маренич... пожалуйста... Вы не откажете сказать лондонцам несколько слов по радио? — Он извлекает из кожаной сумки портативный микрофон на шнуре.

Смущенный аплодисментами, Маренич вопросительно смотрит на капитана.

Пряча улыбку, тот кивает, и...

...Маренич говорит в микрофон по-английски:

—Помогая людям, терпящим бедствие на воде, моряк не совершает подвига, а исполняет свой долг. Советские моряки свято следуют этой традиции. Приняв SOS с яхты «Элис»...

Кроме журналиста и фотографа, его слушают стоящие в стороне капитан, Ася, боцман, Садиков и другие, и вдруг (*на плане Аси*) явственно различима нарочито громкая английская фраза, и Ася возмущенно ахает.

— Что такое?! — взволнованно обращается она к соседу. — Вы слышали, Мельников?! Вы слышали, что он сказал?!!

Шторка.

...Красный уголок «Балтики» заполнен комсомольцами судна. Боцман заглядывает в дверь.

... — Он сказал, что рад, — возмущенно продолжает Ася, — что он рад... что Эс-О-Эс с яхты «Элис» приняла его жена миссис Ася Маренич!!! Ты слышал, Садиков? — обращается она к председателю собрания.

— Точно! — строго подтверждает тот. — Май уайф — это моя жена и ничего больше...

Комсомольцы удивлены. Шум.

Маренич хмурится.

— Я прошу, чтобы объяснение вашего поведения было дано комсомольскому собранию не-мед-лен-но! — негодующе продолжает Ася. — Я не понимаю, что происходит! Мы в заграничном порту! О «жене» — позже. Но зачем комсомольцу советского судна стоять на голове на потеху всего пирса?!

— Я антенну чинил. Вам! — мрачно поясняет Маренич. — И не думал, что привлеку внимание пирса.

— Чинили стоя на голове? — ядовито осведомляется Ася.

— Ну и что же! Так было удобней: руки свободны.

Комсомольцы смеются.

Садиков стучит карандашом по графину:

— Тише, тише... Продолжай, Ася.

— Я просто слов не нахожу! — кипит Ася. — Все ваше поведение в этом первом вашем плаванье это... это какой-то балаган! Сорок второй год революции! Сорок второй год вас воспитывают...

— Не увлекайся, Ася,—останавливает ее Садиков.—Ему—двадцать четыре.

— Не придирайся, пожалуйста, к словам!

— Я не к словам придираюсь, а к смыслу,—не сдается Садиков.

— Тогда я сказала все. Пусть другие продолжат, — обиженно садится Ася.

— Разрешите,—встает кочегар Мельников.—Ничего такого в поведении товарища Маренича не заметил, чтобы на комсомольском собрании разбирать. Антенна здесь исчерпана. Но вот «жена», это, конечно, факт... то есть, как раз не факт. Это, товарищ Маренич, надобно вам объяснить.

— Я объясню.

Ася сердито отворачивается от его взгляда.

— Придется!—говорит Садиков.—Как же вы это... да еще в микрофон.

Все с интересом глядят на Маренича. В этих взглядах нет решительного осуждения, но дело явно серьезное, и Маренич понимает это.

— Прошу комсомольское собрание мне поверить,—говорит он чуть смущенно.— Дело в том, что микрофон в это время уже выключили, и я просто... пошутил. Честное слово! Сказал эту фразу только для Аси Андреевны.

Быстрая панорама по лицам участников собрания. Видно, что они еще не определили своего отношения к объяснению «подсудимого», но явно удовлетворены им.

— Разрешите!—вскакивает Ася.—По-шу-тил?!!

— Ну да,—подтверждает Маренич, смело глядя ей в глаза.—А если хотите, то и нет. Ведь вы знаете, что если я когда-нибудь буду женат, то только на вас.

— Никогда!—выпаливает она.

Собрание смеется. Садиков строго стучит карандашом по стакану:

— Ну, это уже нашего собрания не касается.

— Нет, касается!—кричит Ася почти со слезами на глазах. —Такие шутки, помоему, неприличны! Да! И бестактны! Вы...

— Поэтому я и прошу... искренне прошу извинить меня,— смиренно перебивает Маренич.

— Никогда!—вспыхивает Ася.—Тоже никогда!

Садиков стучит по графину. Шум. Смех.

Как раз теперь в красный уголок входит капитан, пропуская вперед чиновника лондонского порта в форме и морской фуражке.

— Извините, что помешал,—говорит капитан,—но на имя Георгия Маренича прислано письмо, которое портовая администрация желает вручить лично.

— О, да. Лично мистер Маренич,—важно подтверждает чиновник порта по-русски.—Частное письмо.

— Мне?—удивлен Маренич.—Что ж, давайте.

Он вскрывает большой конверт и вынимает письмо.

— Может быть, нужно переводить?—осведомляется чиновник порта.—Я могу переводить.

— Благодарю вас, я владею английским языком,—отвечает Маренич по-английски. Пробежав письмо, говорит капитану по-русски:—Просят в гости приехать. Какой-то Питер Мейсфилд. Видимо, отец Элис Мейсфилд.—Он передает письмо капитану.

— Мистер Питер Мейсфилд не есть отец Элис Мейсфилд,—поясняет чиновник порта.— Он его дедушка... дед... Он сидит кресло. Вот так. Подагра, мистер Маренич.

— Собирайтесь, Маренич. Поедете,—решает капитан.

— Есть!

— От имени Питер Мейсфилд—благодарю,—козыряет чиновник порта.—Автомобиль ждет у ворот гавани, мистер Маренич. Я провожу.

Капитан снова пропускает его вперед, а Маренич...

...проходя мимо Аси, говорит ей вполголоса:

— Гуд-бай, миссис Маренич...

Наплыв.

...Загородное шоссе. Немолодой шофер Мейсфилдов везет Маренича, который оживленно разговаривает с ним.

Двор загородного дома Мейсфилдов. С помощью садовника Элис нарезает розы, громко щелкая садовыми ножницами. Она в фартуке и перчатках. Услышав гудок машины, садовник бросается открывать ворота и…

…автомобиль разворачивается у самых ступеней входа…

…где уже стоит и весело приветствует гостя Элис Мейсфилд.

— Добрый день, мисс Элис,—здоровается Маренич.

— Милости просим в дом Мейсфилдов,—говорит она несколько торжественно.

Когда они уходят, садовник спрашивает шофера:

— Ну? Что за парень этот русский?

Шофер Мейсфилдов старательно оттопыривает большой палец левой руки, а правой как бы «присыпает» этот оттопыренный палец щепотью.

— Что это значит?—удивлен садовник.

— В русских портах это (повторяет жест)—наивысшая похвала,—важно объясняет шофер.

Наплыв.

Тотчас мы видим садовника, который демонстрирует этот выразительный жест (*камера отъезжает*) в ослепительной кафельной кухне дома. Его оттопыренный палец и «присыпку» с уважением рассматривают кухарка, истопник и пожилой помпезный дворецкий, задержавшийся с подносом, на котором стоит блюдо с рыбой. Одобрительно качнув головой, дворецкий пересекает кухню… (*камера следует за ним*) переходной коридорчик и вплывает в столовую, где…

…у большого овального стола, сервированного с роскошью богатого дома (цветы, свечи, хрусталь) обедают Мейсфилды и Маренич.

…— Скажу откровенно, никогда не думал, что беседа с русским будет для меня столь интересна и э-э… легка,— говорит Нортон Мейсфилд.

Дворецкий ставит перед гостем тарелку с рыбой.

— Легка?—усмехается Маренич, с опаской поглядывая на…

…множество вилок и ножей своего прибора.

— Неужели вы предпочитаете «тяжелую», мистер Мейсфилд?—Он берет рыбный нож и, видимо, тот самый, который нужен в данном случае, потому что…

…дворецкий одобрительно кивает и украдкой показывает вошедшей Кетрин оттопыренный большой палец.

— О, русские часто излагают свои мысли прямолинейно,—возражает Нортон Мейсфилд.—Э-э… весьма прямолинейно…

— Были бы мысли!—весело говорит Элис.—Верно, дедушка?

Питер Мейсфилд важно кивает и вопросительно оборачивается к ожидающей Кетрин.

— Мистер Пейтон осведомляется, сэр, не можете ли вы поговорить с ним?—спрашивает та.

— Нет,—сухо отвечает Питер Мейсфилд.

— Нет!—азартно подтверждает Элис.

Шокированный Нортон Мейсфилд нервно косится на…

…Маренича. Тот целиком занят сложной «расправой» с рыбой.

Кетрин выходит…

…поднимается по лестнице, ведущей на второй этаж этого большого дома, и стучит в одну из дверей.

— Да!—кричат из комнаты, и Пейтон нетерпеливо открывает дверь: — Ну?

— Они не могут принять вас, сэр, — учтиво сообщает Кетрин.

— Не могут? Почему?—мрачно спрашивает Пейтон.

— Не знаю. Может быть, потому что там русский моряк.

— Какой моряк?

— Который спас барышню, сэр,—невинно улыбается Кетрин.—Можно идти?

Пейтон хмуро оглядывает ее:

— У вас прескверные чулки, моя милая. Принесите мне виски.

— Сию минуту, сударь.

...Гостиная. Здесь сервирован послеобеденный кофе, на столе горят свечи другого цвета, стоят цветы.

...— Итак, ваш отец—директор рыболовецкого совхоза?—говорит Питер Мейсфилд, старательно выговаривая слово «совхоз».—А велик этот совхоз? Богат?

— В Ленинградской области считается совхозом-миллионером, сэр.

— О-о...—улыбается Нортон Мейсфилд.—И как же он стал э-э... миллионером?

— Ну-у, как вам объяснить.—Маренич в затруднении.—У нас большая моторно-рыболовецкая станция. Целый флот на причале.

— Флот?—недоверчиво переспрашивает Нортон Мейсфилд.

— Вот именно,—подтверждает Маренич.—Отлично оснащенные суда.—Он указывает на стоящую рядом горку с образцами продукции фирмы Мейсфилд.—Вот и такой катерок плавает...

— Такой?—удивлен Нортон Мейсфилд.—Похожий или именно такой, моей фирмы?

Маренич встает и разглядывает модели катеров, стоящих в горке.

На плане нескольких разноцветных катеров голос Маренича:

— Да нет, такой самый. После войны застрял в наших краях. Хороший катерок, но валкий.

— Валкий?!—восклицает Нортон Мейсфилд возмущенно.

— К сожалению, мистер Мейсфилд. Поругивали рыбаки.

Нортон Мейсфилд мигом теряет свойственную ему уравновешенность.

— О, это устарелая модель!—говорит он явно быстрее, чем обычно.—Мы много работали с тех пор, мистер Маренич. Мы утяжелили киль.—С помощью Элис он вынимает из горки еще одну модель катера.—Вот взгляните. Это последний образец.

— Обратите внимание на эту линию,—подхватывает Элис.—Оборудован эхолотом, радиолокационной установкой, отличные моторы папиной конструкции.

Маренич внимательно рассматривает модель катера.

— Да, этот ничего,—хвалит он.—Ленинградские верфи и даже николаевские не хуже строят, но пока мало их. Прямо нарасхват.

Нортон Мейсфилд быстро переглядывается с отцом.

— Нарасхват?!

— Очередь стоит,—усмехается Маренич и вдруг спохватывается:—Извините, это скучно, наверно?

— Скучно?!—восклицает Питер Мейсфилд.—Что вы, что вы! Скажите, а мог бы ваш отец... директор э-э... совхоза-миллионера... захотел бы он покупать катера нашей фирмы?

— Вот эти!—добавляет Нортон Мейсфилд.—Мою последнюю модель?

На его плане голос Маренича:

— Простите, мистер Мейсфилд, но разве вы не читаете газет?

Удивленное лицо Нортона Мейсфилда.

— Читаю... Но собственно... в какой мере это касается предмета нашего разговора?

— То есть как?—удивлен и Маренич.—В полной мере касается. Ведь мы все время предлагаем вам торговать! (Входит дворецкий с подносом. Внимательно прислушивается.) Торговать, дружить, мирно сосуществовать! А вы спрашиваете—купят ли ваши катера. Да сейчас же ! Вспомните, сколько у нас морей! Океаны!

Камера панорамирует по внимательным лицам Мейсфилдов, затем следует за дворецким, который невозмутимо уносит из гостиной кофейник. Пройдя через знакомый нам коридор, он появляется в кухне, где за столом сидят кухарка, истопник, шофер и садовник Мейсфилдов.

— Ну, что он там?—нетерпеливо спрашивает садовник.—Что говорит?

Дворецкий молча ставит свой поднос и, щелкнув зажигалкой, неторопливо закуривает. Нетерпение, с которым ждут его информации о русском, придает ему важность неуловимо комическую.

— Присаживайтесь, Джемс. Вот ваш кофе,—суетится кухарка.

— «Давайте дружить», «Давайте мирно сосуществовать»,—произносит наконец дворецкий значительно.—Вот что он говорит. На его месте я бы добавил: «Давайте прекратим испытания атомного оружия».

—Здесь напечатано, что его отец—депутат парламента или, как это у них называется,—вставляет истопник, протягивая дворецкому вечернюю газету.

— Депутат Верховного Совета,—подтверждает шофер с такой интонацией, как если бы депутатом был он сам.

В кафельной кухне воцаряется тишина.

Дворецкий углубляется в газету.

...Гостиная. Подкатив свое кресло к горке с моделями катеров, Питер Мейсфилд важно говорит гостю, стоящему рядом:

— Нашей фирме двести лет, мой друг. Вот рыболовецкая шхуна, которую своими руками сделал мой дед Дэниэл Мейсфилд (показывает парусную шхуну). Он сам конопатил ее и сам оснастил. Моя бабка Глория скроила и сшила эти паруса... То есть не эти игрушечные, а...—он оборачивается к дворецкому, вошедшему с газетой в руках.—В чем дело, Джемс?

— Вечерняя газета, сэр,—нерешительно сообщает тот.

— Ну и что же?—удивлен Питер Мейсфилд.

— Но здесь—мистер Маренич...—улыбается дворецкий, разворачивая газету.

Первая полоса с крупной фотографией: мачта «Балтики», Маренич стоит на голове.

— Это вы?—восклицает Нортон Мейсфилд.

— Да... я... Вам нравится?

Теперь газета у Питера Мейсфилда, и, пробежав статью, он оживляется:

— Как, мой друг! Вы здесь с женой?!

— Д-да...—неуверенно говорит Маренич.—Значит, они все-таки написали... Я...

— Поверьте, что, приглашая вас сюда, мы не знали об этом обстоятельстве,—решительно перебивает Питер Мейсфилд.—Элис, принеси телефон и соедини меня с капитаном «Балтики».

— Слушаюсь, сэр!—весело говорит Элис.

— Но... зачем, сэр? Если это касается моей э-э... жены..—испуганно начинает Маренич.

— Вот именно, — подтверждает Питер Мейсфилд категорически.—И не пытайтесь учить меня приличиям, молодой человек. Этим занимается мой сын.

Он бросает на Нортона Мейсфилда негодующий взгляд.

Элис вносит телефон, включает его в розетку и, улыбаясь, оборачивается к гостю:

— Какой номер причала, Джордж?

— Что?—растерянно спрашивает тот.—Девятый... То есть, кажется, седьмой. Извините меня.. здесь душновато... (Мрачно.) Кстати, моя жена служит на судне под своей девичьей фамилией, сэр. Радистка Гордиенко.

...— Гордиенко, к капитану!—зычно возглашает боцман, войдя в красный уголок «Балтики», где...

...Ася и Садиков клеят корабельную стенную газету.

— К капитану?—удивлена Ася.—А зачем?—Она вытирает руки и оттесняет боцмана от яркой газеты:—Читать еще нельзя. Редакционная тайна.

— Подумаешь,—обижен боцман.—Тайна от старшего по чину.—Ворча, он следует за Асей...

...которая стучит в каюту капитана:

— Можно, Василий Федорович?

— Входи, входи,—говорит капитан и, остановясь перед ней, укоризненно спрашивает: —Значит, тайна от меня? Дожил.

— Но, Василий Федорович...—удивленно начинает Ася.

Капитан обиженно перебивает ее:

— Все в полном курсе, один я в догадках. Не ожидал.

Ася пожимает плечами:

— Не понимаю. Если вы хотите прочитать этот номер стенной газеты...

— Ах, значит, уже и в стенной газете объявляешь!—снова перебивает капитан.— А мне, своему, можно сказать, крестному, который тебя вот с этаких... еще банты носила...—ни слова, ни полслова...

— Да о чем вы, Василий Федорович?! О чем?!—спрашивает Ася почти испуганно.— Я совершенно в толк не возьму.

— Я тоже ничего не понимаю,— сердито говорит капитан.—Хоть бы на свадьбу позвала!

— На свадьбу?—настораживается Ася.—На какую свадьбу?—Лицо ее становится угрожающим.

— Не притворяйтесь, миссис Маренич!—с досадой говорит капитан...

...наливая себе рюмку коньяку...

...Рюмка, которую наливает себе Пейтон. *Камера отъезжает от нее*, и мы в комнате Пейтона, который с хмельной осторожностью ставит на стол пустую бутылку и со знанием дела выпивает полную рюмку. Свершив это «мокрое» дело, он, пошатываясь, встает и говорит...

...фотопортрету Элис, стоящему на письменном столе:

— Не хотите нас видеть? Мы—трус и так далее. Нелогично, дорогая! Вы умеете плавать, а я—нет. Да-с! В этом весь вопрос! —Он щелкает Элис по носу и задумывается. — Не могли же вы забыть об этом...

Он выходит в коридор и спускается вниз по лестнице. Сойдя до половины, возвращается обратно и...

...съезжает по перилам...

...к ужасу Кетрин, на которую почти сваливается в нижнем холле.

— Извините, Кетрин... Вы—мордашка, э? Мордашка, но у вас прескверные чулки!— Он указывает на ноги Кетрин.

— Пропустите меня, сэр,—резко говорит та.—И советую вам выйти на воздух.

— Н-нет, мне сюда,—бормочет Пейтон и...

...размашисто входит в гостиную, с порога которой здоровается со всеми:

— Хэлло! Вы позволите, Элис? Я пришел выкурить с вами трубку мира. А-а... русский! Так сказать, герой и сенсация дня!—Пейтон крепко хлопает Маренича по плечу.—Вы—молодчина. Но если у вас хватит объективности—скажите всем, что струсить может каждый. Да, каждый! Даже адмирал Нельсон!

Маренич внимательно оглядывает его:

— Совершенно с вами согласен.

— Вы слышите, Элис!—восклицает Пейтон.—Ах, вы отвернулись... Жаль... Тогда мы выкурим трубку мира с русским Нельсоном.—Он вынимает портсигар для двух сигар и протягивает его Мареничу.—Прошу! Берите с красным кольцом—это гавана.

— Спасибо,—благодарит Маренич и вынимает коробку «Казбека».—Я курю папиросы.

— Э-э, нет, нет! От трубки мира не отказываются!—живо возражает Пейтон.

Маренич усмехается:

— Ну, разве что трубка мира... Вы разрешите, мисс Элис?

Элис кивает. Маренич берет сигару, а Пейтон любезно щелкает зажигалкой:

— Прошу вас. Она обрезана.—Он закуривает вторую сигару.—Ну, как?

— Отличная сигара,—хвалит Маренич, но вдруг...

...сигара его с треском вспыхивает в руке и, когда он испуганно бросает ее, —брызжет яркими искрами бенгальского огня.

Элис и Кетрин вскрикивают. Майкл Пейтон разражается веселым смехом:

— Ох-хо-хо! Вот это да! Вы видели? Наш храбрец отпрыгнул от нее, как заяц от водородной бомбы! Это бенгальская сигара, мой отважный друг!—смеясь, поясняет он Мареничу.—«Гавана-сюрприз»! Ха-ха-ха!—Вдруг он замечает, что все молчат.— В чем дело? Я хотел пошутить. Такие сигары для того и продаются, чтобы пошутить среди друзей. (Хмуро.) Вы что, шуток не понимаете?—оборачивается он к Мареничу.

Тот усмехается:

— Нет, почему же. Русским часто предлагают «трубку мира», а потом оказывается, что это только шутка.

— Прекрасно сказано!—кисло хвалит Пейтон.—Но я вижу, к чему все идет. Битва проиграна, и я удаляюсь, потому что все хотят этого. Дождь... буря, но я горд и ухожу. «Дуй, ветер, дуй»—как говаривал старикан Лир.

Вы, хляби и смерчи морские,—лейте!
Залейте колокольни и флюгарки!

— О, господи...—грозно говорит Питер Мейсфилд, но...

...Пейтон величественно выплывает из гостиной «в образе» короля Лира.

... Шоссе. Автомобиль Мейсфилдов мчится по асфальту, мокрому от дождя. Рядом

с шофером сидит Ася Гордиенко. Мы не сразу узнаем ее: она не в форме, а в элегантном светлом плаще и в берете, надетом чуть набекрень.

— Еще поворот, и мы приедем, миссис Маренич,—говорит шофер, улыбаясь спутнице.

— О, я не спешу,—отвечает та нахмурясь.—Если вам все равно, называйте меня... миссис Гордиенко.

— Слушаюсь.

Пейзаж широко разворачивается перед ними на повороте и...

...громкий гудок автомобиля открывает для них ворота.

Элис, Нортон Мейсфилд, Кетрин и Маренич (он предусмотрительно стоит позади всех) встречают гостью в холле первого этажа.

— Добрый вечер,—здоровается Ася входя.

— Добрый вечер, миссис Маренич,—приветливо говорит Элис.—Это мой отец...

— Очень приятно,—улыбается Ася. Она подходит к Мареничу и нежно осведомляется:—Что с вами, Джордж? Вы чем-то расстроены?

— Д-да... То есть нет! Совсем нет!—отвечает тот, робко поглядывая на нее.

— Может быть, нездоровится?

— Спасибо, все в порядке,—бурчит Маренич.

Шофер вносит чемоданчик Аси, и Нортон Мейсфилд обращается к горничной:

— Кетрин, проводите миссис Маренич наверх. (Асе.) Мы ждем вас, мой отец также будет рад познакомиться с вами.

Ася не успевает ответить, как сверху, по перилам лестницы, с шумом скатывается Пейтон в плаще и со шляпой в руке.

— Хэлло!—восклицает он, увидев Асю и, видимо, узнав ее.—Эс-О-Эс! Спасите наши души! Но ничего не поможет, мисс русская. Майкл Пейтон изгнан из дома, где играл с этой девчонкой (указывает на Элис) в кошки-мышки. (Целует перила лестницы.) Финита ля комедия! Пусть на Элис женится русский—он этого заслужил!

Удивленное лицо Аси.

Пошатываясь, Пейтон направляется к двери и, заметив в руках шофера Асин чемоданчик, пытается взять его. Шофер не отдает:

— Это не ваш чемодан, сэр.

— Мой!—орет Пейтон и в неожиданной хмельной злости замахивается на шофера.

— Тише, тише, мистер Пейтон,—перехватывает его руку Маренич.—Нужно вам сказать, что я несколько лет состоял в комсомольском патруле...

Затемнение.

Из затемнения.

...Не искушай меня без нужды
Возвратом нежности твоей,
Разочарованному чужды
Все обольщенья прежних дней...—

поет Ася, аккомпанируя себе на рояле. *Камера отъезжает*, открывая нам круг ее слушателей. Здесь Мейсфилды и Маренич, который откровенно любуется и Асей и ее голосом.

Задумчивая Элис то и дело поглядывает на эту пару.

В дверях заслушались Кетрин и дворецкий Джемс.

...Я сплю! Мне сладко усыпленье!
Забудь прошедшие мечты:
В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты.

Элис и Питер Мейсфилд громко аплодируют.

— Миссис Гордиенко имеет музыкальное образование?—осведомляется Нортон Мейсфилд.

— О что вы!—смеется Ася.—Просто у нас в детдоме был хороший учитель пения.

— В детдоме?—поднимает брови Нортон Мейсфилд.

— Ну да...—подтверждает Ася.—Ну, конечно, это был не такой детдом, какие описывал Диккенс. Теперь и у вас нет таких, не правда ли?

— Мой сын далек от этого вопроса,—насмешливо говорит Питер Мейсфилд.—Он коммерсант, огрубевший, как совок для угля...

...Совок для угля с хрустом вгрызается в небольшой металлический ящик с углем, и, *когда камера отъезжает от него*, мы видим, что совком орудует истопник Мейсфилдов, разжигающий камин в одной из комнат второго этажа. В окна барабанит дождь.

На пороге появляется Кетрин с полотенцами в руках.

— Постарайтесь, Шелтон,—говорит она истопнику.—Пусть эта русская девушка поймет, что такое английский камин в дождливый вечер.

— Ну-ну,—усмехается истопник.—Пусть поймет...—Он шевелит в камине кочергой, дрова и уголь вспыхивают.

...Вспыхивает электрическая лампочка настенного бра, которое включает Элис на лестнице, ведущей на второй этаж дома. По ней поднимаются трое: Элис, Ася и Маренич.

— Спокойной ночи,—приветливо говорит Элис, доведя их до комнаты для гостей.—На завтрак дается гонг, громкий, как корабельный колокол.

— Спокойной ночи, мисс Элис.

Когда дверь за ними закрывается, Элис гасит на лестнице свет и, закурив сигарету, некоторое время глядит в окно углового верхнего холла. За сплошной сеткой дождя колышутся черные деревья сада. Зябко передернув плечами, Элис входит в свою комнату.

Здесь темно, только горящий камин разбросал светлые пятна на ковре. Элис зажигает настольную лампу, бесцельно садится в кресло. Видно, что она в тоске. Щелкнув вариометром радиоприемника, она подстраивает его, слушает музыку. Джаз... Она останавливается на мягкой печальной мелодии, видимо, соответствующей ее настроению. Мелодию ведет низкий женский голос, певуче вступает виолончель. Элис встает, открывает ящик стола и вытаскивает из-под груды писем большую фотографию.

Вместе с ней мы рассматриваем ее. Молодой человек с тем выражением лица, которое принято называть «открытым». Черные волосы, темные веселые глаза.

Она кладет фотографию на стол, и, разглядывая ее, всхлипывает. Светлые слезы дрожат, переливаются в уголках голубых глаз...

...совершенно так же, как и в Асиных, медовых. Утирая их и платком и просто пальцами, Ася говорит Мареничу быстро и возмущенно:

...— Вы сделали меня посмешищем всего корабля, поссорили с капитаном! Мне все равно, что подумают здесь, но там... наши... «Миссис Маренич!»... Мне противно слушать оба эти слова! Оба! Вы... вы—клоун,' но даже клоун не унижает себя, а вы унижаете и себя и посторонних!

— Посторонних?—отзывается Маренич, как печальное эхо.

— А вы что же думали?!—вскипает Ася еще больше.—По-вашему, такие вот приемы... трюки такие делают людей близкими? Да, я вас любила когда-то... То есть не любила, а думала о вас, дура! Но теперь... теперь...

Маренич умоляюще берет ее за руку.

—Не говорите, не говорите этого, Ася!—перебивает он испуганно.—И прошу вас... Ну откуда я знал?! Я совсем не думал, что старик потребует вашего приезда сюда. Когда он звонил капитану, я так покраснел, что в комнате стало значительно светлее!

— И теперь вы полагаете, что целиком оправдались?—саркастически спрашивает Ася.—Ну нет! С меня довольно и ваших «коников» и вашей «игры ума». Ума! Как бы не так! Да в вас действительно бес какой-то живет! И он дергает и толкает вас на разные штуки, дурацкие проделки, фортеля и еще не знаю что! Я вас видеть больше не хочу! Сейчас же не хочу видеть! Уходите отсюда!

— То есть как? К-куда?—озадачен Маренич.

— Куда хотите!

— Но я... но мы...—мямлит он.

— Ах, значит, я еще должна ночевать с вами в одной комнате?!—вспыхивает Ася.— Ну да! Это совершенно в вашем духе! Потом вы объявите об этом по радио... напечатаете в газетах... Куда вы?

— Скажите, Робинзон Крузо был англичанин?—оборачивается он от двери.

Она молчит.

— Я к тому,—смиренно объясняет он,—что если англичанин, угодив на остров, мог выспаться на дереве, то и русский, угодив на остров, тоже может отлично выспаться на дереве. Спокойной ночи, Ася Андреевна...

И он неслышно выскальзывает в коридор.

Растерявшись, она глядит ему вслед, потом сердито усаживается у камина и в сердцах орудует в нем кочергой. Огонь вспыхивает и ярко освещает ее.

...Яркий свет переносной лампы освещает лицо шофера Мейсфилдов, который возится под капотом автомобиля.

— Добрый вечер! Карбюратор?—слышен за его спиной голос Маренича...

...стоящего на пороге открытого гаража.

— Нет, радиоприемник,—улыбается шофер Мейсфилдов.—Входите, мистер Маренич, вы промокнете...

Маренич входит.

...Ася встает от камина, подходит к окну комнаты и глядит в сад сквозь потоки на стекле. Черные верхушки деревьев качаются у самого окна.

Ася ежится, глядит на аккуратно разостланные постели и подходит к двери. Приоткрыв ее, глядит в щелочку и храбро открывает.

В широком коридоре пусто. Ася на цыпочках идет к окну верхнего холла и глядит вниз. Тот же мокрый сад. Раскаяние несомненно гложет ее.

Не решаясь сойти вниз, она только заглядывает на пустую лестницу и вдруг испуганно оборачивается...

...за ее спиной, в углу коридора, хлопает крохотная мышеловка, и чудом спасенная мышь шмыгает у самых ног Аси. Девушка громко взвизгивает.

...Заплаканная Элис поднимает голову и, прислушавшись, бросается к двери.

— Что случилось?—спрашивает она у бегущей по коридору Аси.

— Ах, ничего... мышь,—смущенно останавливается Ася.—Простите, пожалуйста, я вас разбудила.

— Нет-нет,—торопливо вытирает Элис глаза.—Послушайте, Ася, вы не устали? Не зайдете ко мне?

— Конечно!—говорит Ася и входит в комнату.—Мне, знаете, тоже не спится.

Элис придвигает кресло для гостьи и садится сама.

Музыка из радиоприемника.

— Вы хотели мне что-нибудь сказать, Элис?—спрашивает Ася, внимательно поглядев на хозяйку.

— Нет, нет,—торопливо говорит Элис.—Просто—посидеть. С вами очень хорошо. Вы—такая счастливая.

— Я?—смущена Ася.—Почему вы решили?

— Ну, это сразу видно,—задумчиво улыбается Элис.—У вас очаровательный муж. И хочется хотя бы посидеть около чужого счастья...

Она быстро достает из-под манжетки крохотный платок и, смутившись, прячет его обратно.

— Полноте,—говорит Ася участливо.—Это просто дождливый вечер. И этот пожар, конечно... Вы понервничали.

Элис зажигает сигарету, глубоко затягивается.

— Когда я сравниваю их—вашего мужа и... Пейтона, мне хочется завыть,—признается она неожиданно.—Этот пожар осветил для меня слишком многое.

— Но разве вы... разве вы и... Пейтон?..—поражена Ася.

— Не знаю.—Элис встает, устало подходит к окну, полосатому от дождя.—Какая разница,—глухо говорит она.—Главное—забыть того, кого надо забыть...

— Вы хотите сказать, что есть человек, который... которого...—встает и Ася.

— Да.

— Но тогда...—в затруднении начинает Ася,—тогда я не понимаю...—Она явно растеряна.—У нас выходят за тех, кого любят...

— А если он—никто?—порывисто оборачивается к ней Элис.—Понимаете—ни-кто! Пейтон—«кто», а он... Вот—посмотрите...—Она подает знакомую нам фотографию, достает платок и теперь пользуется им без смущения.

Ася с любопытством рассматривает фотографию, обнимает Элис за плечи, тихо спрашивает:

— А он любит вас? Этот, который «никто»?

Элис кивает. Некоторое время они молчат.

Музыка.

Ася машинально подстраивает приемник и наконец говорит улыбаясь:

— Когда трудно, мы, радисты, даем в эфир Эс-О-Эс. Слышат все, приходит на помощь тот, кто ближе всех.

Элис внимательно смотрит на нее, потом быстро целует.

— Доброй ночи, Элис. Мне пора.

— Доброй ночи.

Ася выходит, а Элис садится в кресло у телефона. Минуту она сидит неподвижно, не решаясь снять трубку. По стеклам ровно барабанит дождь.

Наплыв на...

...стекло освещенного окна городского типа. Дождь. *Камера наезжает на окно, входит в комнату*, и мы видим письменный стол, рейсшину на нем, раскрытую готовальню, чертежную доску с начатым проектом жилого дома, фотографию Элис в рамке и, наконец, телефон. Как раз теперь он звонит. Рука (а человека мы не видим) снимает телефонную трубку.

Голос.—Алло... Да, это я, Элис... Здравствуй...

...Кто-то мне судьбу предскажет?
Кто-то завтра, сокол мой,
На груди моей развяжет
Узел, стянутый тобой?—

слышен негромкий, низкий контральто...

...сначала на предыдущем плане, а уж затем, чуть погодя, из автомобильного радиоприемника, который стоит на столе в небольшой комнате шофера Мейсфилдов. Маренич и шофер монтируют его, стол завален радиодеталями, инструментом, здесь же стоит автомобильный аккумулятор.

— В порядке,—удовлетворенно говорит Маренич и чуть усиливает звук.

...Вспоминай, коли другая,
Друга милого любя,
Будет песни петь, играя
На коленях у тебя!—

задушевно продолжает далекий контральто.

Маренич выключает приемник и смотрит на часы:

— Фью... Половина второго...

— Нет-нет,—быстро возражает шофер Мейсфилдов.—Глоток кофе с коньяком—раз вы оказались у меня в гостях!

— Не поздно, Билл?

— Э! В Англии рано ложатся только хозяева,—посмеивается шофер.—Остальные позднее.

— Боюсь, что это—пропаганда, Билл. Вы меня портите,—улыбается Маренич.—Где мыть руки?

Билл подает мыльницу и полотенце.

— Ванна невелика, сэр,—говорит он все так же иронически.—Но шофер не баронет, не так ли?

Он подводит Маренича к раковине, над которой простой медный кран. Теперь мы видим всю комнату шофера при гараже—кровать в углу, тумбочка, два стула, уже знакомый нам стол и столик. На нем Билл проворно расстилает бумажную клетчатую скатерку, ставит початую бутылку коньяку и термос с кофе.

— Что это за город, Билл?—спрашивает Маренич, вытирая руки и разглядывая фотографию на стене.

— Мурманск, с вашего позволения,—подходит Билл к фотографии.—Я плавал туда во время войны. Возил—ленд-лиз.

— Вот как.

— Это больница, Джордж,—указывает шофер.—За двенадцать минут из меня вынули здесь аппендикс и не взяли даже двенадцати пенсов. Бесплатная медпомощь,— я не перестаю рассказывать об этом до сих пор!—Он открывает коньяк, достает рюмки.—Не удивительно, что именно ваши ребята запустили ракету.

— Планету, Билл. Не наливайте так много.

— За вашу страну, Джордж!—поднимает шофер рюмку.

— Это пойдет,—чокается Маренич.—Но тогда надо и за Англию.

— Разумеется,—наливает шофер.—Птица любит свое гнездо, даже если оно на ветру.

В дверь стучат, и сейчас же входит заплаканная Кетрин с белым ворохом тюля в руках. Увидя Маренича, она испуганно отступает обратно за порог.

— Входи, входи, Кетрин. В чем дело?—шагает к ней Билл.—Ты ревешь?

— Я сожгла платье мисс Элис,—тихо говорит Кетрин, отведя его в угол.—Задумалась и вот...—она разворачивает перед Биллом платье, на талии которого чернеет огромная дыра с опаленными краями.

— Ну-ну,—сокрушенно качает головой шофер.—Хорошо, если ты задумалась обо мне.

— Оно такое дорогое,—всхлипывает Кетрин, с недоумением поглядывая на Маренича.—И она потребует его утром...

— Н-да...—чешет Билл кончик носа.

— Слушайте, Билл, у вас есть «универсальный клей»?—решительно спрашивает Маренич.

Шторка.

...Кетрин в платье Элис стоит на стуле. Маренич и Билл орудуют ножницами и тюбиком клея, который переходит из рук в руки. Оба аккуратно приклеивают оборку, споротую с низа вечернего платья.

— Ну-ну...—ворчит Билл.—Легче завулканизировать четыре ската.

— Вы не устали, Кетрин?—спрашивает Маренич.

— О, что вы! Я готова стоять до утра!

— Стыд и позор,—бурчит шофер.—Человек зашел в гости.

— Боюсь, что Билл никогда не подарит вам такого платья,—смеется Маренич.— Это—облако!

— Утром оно могло стать грозовым,—посмеивается Билл.—Надеюсь, мисс Элис не заметит, что нижняя оборка, как ракета, взлетела на талию.

— Конечно, нет!—уверяет Маренич.—Мы сработали, как лучшие белошвейки. Готово, Кетрин. Снимайте его и проводите меня наверх. Что мне, по-вашему, сказать жене?

Шторка.

...Он робко стучит в дверь комнаты для гостей:

— Вы проснулись, Ася? Можно войти?

Дверь быстро открывается, и Ася прямо-таки втаскивает его за руку.

— Где вы были?!

Маренич с опаской поглядывает на нее. Она в халатике, с гребенкой в руке, прическа ее растрепана.

Смутясь, она подходит к зеркалу, где сияют солнечные зайчики.

— Что вы делали всю ночь?

— Я?—беззаботно спрашивает Маренич.—Я проклинал Кирилла и Мефодия.

— Каких еще Кирилла и Мефодия?

— Которые изобрели азбуку,—поясняет Маренич.—Не придумай они этого безобразия, не было бы газет, не напечатали бы, что вы моя...

— Это вас так тяготит?—сердито перебивает она.—А я... я так беспокоилась о вас... так... ну, просто... ну, просто как жена!

Маренич тепло глядит на нее.

— Послушайте, Ася...—начинает он и берет ее за руку.

— Ну что, ну что?—сердито спрашивает она, опустив глаза.—Я лежала тут и думала... Нет, не о вас, не надейтесь! Я думала об Элис и этом семействе. Да, об этих Мейсфилдах! Чему вы смеетесь? Ваше мнение о них?

— Мое?—продолжает ухмыляться Маренич.—Гм-м... Между нами, Ася, мне его просто жаль, этого моториста-капиталиста. Если бы он торговал своими моторами и катерами с нами, с Китаем или, скажем, с Румынией,—ему было бы много легче. Честное слово, они какие-то чудаки, эти английские дельцы! Им бы выйти на восточный английский берег, обернуться к нам лицом и кричать: «Эс-О-Эс! Спасите наши души!» Ведь торговля с нами—их спасение!

— Оказывается, вы—выдающийся экономист,—насмешливо говорит Ася.

— Ася, вам не кажется, что ругать меня стало у вас плохой привычкой?—шагнув к ней, сердито спрашивает Маренич.

Они оказываются так близко друг от друга, что ошеломленный этим, он говорит осевшим вдруг голосом:

— Если бы вы не были такая... такая красивая, я обязательно держался бы подальше от вас.

Всегда быстрая, она медлит сейчас с ответом, и громкий удар гонга, зовущего к завтраку, явно выручает ее.

...Тотчас мы видим Нортона Мейсфилда, который катит кресло Питера Мейсфилда по нижнему холлу дома. Вполголоса и сварливо он говорит отцу:

— Я решительно не понимаю вашего настроения, сэр. Вы определенно довольны случившимся!

— Доволен?—сияет Питер Мейсфилд.— Я рад, друг мой! Рад! Я помолодел!

Нортон Мейсфилд возмущенно жует губами и вкатывает кресло в столовую...

...где дворецкий Джемс кончает накрывать стол.

— Доброе утро,—здоровается он почтительно.

— Отличное, Джемс, отличное!—весело отзывается Питер Мейсфилд.—Ступайте и поторопите русских—я голоден, как акула.

Когда дворецкий выходит, он подкатывает свое кресло к стулу, где в мрачной задумчивости сидит сын.

— Я утверждаю, что вы болван, Нортон! Пейтоны связаны с Америкой. Стоило им войти в нашу фирму, и вы продавали бы свои катера на Формозу.

— Не вижу в этом ничего страшного,—угрюмо возражает Нортон Мейсфилд.

— А я вижу!—гремит Питер Мейсфилд.—Вижу, как на рыболовецкий катер ставится пулемет и фирма Мейсфилд воюет за тридевять земель. Не хочу этого! Не хо-чу! А вы...—Он безнадежно машет рукой.—Словом, еще раз—молодчина Элис!

Он живо оборачивается и проворно катит свое кресло к двери столовой, куда входят Ася и Маренич.

— Приношу вам глубокую благодарность, миссис Маренич! Огромную!!!—Пропуская гостей, он дает креслу «задний ход».—Вы доказали мне, что любовь существует, что она дороже расчета, что моя Элис—человек! Прошу вас сесть вот здесь, около меня, я буду за вами ухаживать!

— С удовольствием, сэр,—удивленно улыбается Ася.—Но я ничего не понимаю.
Нортон Мейсфилд упорно глядит в тарелку.

— Как?!—озадачен Питер Мейсфилд.—Разве вы не знаете, что Элис исчезла?

— Исчезла?—восклицает Ася.

— Сбежала! Умчалась! Испарилась!—ликует Питер Мейсфилд, блестя глазами.—Совершенно, как в романе,—ночь... гроза и письмо!—Он вынимает из кармана письмо.—Вот! (Читает.) «Ты меня поймешь»...Нет, это мне... «Сердечная благодарность миссис Маренич, которая научила меня...».

— Я?!—перебивает Ася почти испуганно.

— Моя дочь имеет в виду личный... э-э... житейский пример,—кисло вмешивается Нортон Мейсфилд.

Наплыв.

...Шоссе. Ася и Маренич едут в автомобиле Мейсфилдов, и на плане Аси, молча откинувшейся на спинку сиденья, скрипучий голос Нортона Мейсфилда «продолжает» утренний разговор:

—...Личный, э-э... житейский пример, миссис Маренич, это—молчаливая агитация, так сказать, вмешательство без вмешательства.

— Поверьте, сэр...—перебивает голос Аси.

Голос Питера Мейсфилда. Не слушайте его, дорогая! Мой сын не в духе: он не знает, как приступить к деловым переговорам с представителем русских торговых фирм.

Камера быстро панорамирует, и последние слова мы слышим уже на плане Маренича, сидящего в автомобиле рядом с Асей и также вспоминающего утренний разговор.

Голос Маренича. Но я не представитель русских фирм, сэр!

Голос Питера Мейсфилда. Для всякого здравомыслящего коммерсанта вы—представитель! Не так ли, Нортон?

Голос Нортона Мейсфилда (с досадой). Будем смотреть на вещи реально, отец. В смысле коммерческом наш гость—никто!

Голос Маренича. Совершенно справедливо, сэр!

Голос Питера Мейсфилда. Для меня Россия—страна неожиданностей. Предположим, наш гость пишет статью в газету «Правда» и ее внимательно изучают экономисты... Предположим, он пишет о наших катерах—они ему нравятся.

Голос Маренича. Очень!

А пригородное шоссе, по которому они едут, становится оживленнее... Солнце погожего осеннего дня то ослепительно отразится на стекле встречного грузовика, то вырвет из темной шеренги деревьев яркий рекламный щит или полосатый шлагбаум придорожного частного владения.

Шофер Мейсфилдов Билл на секунду оборачивается и спрашивает у своих пассажиров:

— Вы заметили, как прощались с вами ребята с яхты «Элис»?

— А что?—наклоняется к нему Маренич.

— Они толковали о футболе и погоде, но думали совсем о другом!

— О чем же?—живо любопытствует Ася.

— Э! Я не гадалка,—посмеивается шофер.—Но сдается, что на языке у них так и вертелся вопрос: «Если в России сгорает яхта, остается ли без работы русский матрос?» Скоро Лондон, мистер Маренич. Вы просили остановиться у магазина?

— Да, мне нужно кое-что купить.

Шторка.

...С гитарой в руке Маренич подходит к трапу «Балтики», следуя за Асей «в кильватере».

Как и вначале, боцман «Балтики» философически курит у планшира.

— Здравствуйте, Ася Андреевна! Добро пожаловать домой!

— Салют!—говорит Маренич, протягивая боцману гитару.—Запишите в инвентарь красного уголка. Итальянская...

— Есть,—обещает боцман.

— Нет ли мне радиограмм, крупных денежных переводов или букетов с берега?—осведомляется Маренич.

— Букетов не было, но приказ немедленно явиться к капитану был,—не без злорадства сообщает боцман.—Пожалуйте.—И он важно проходит вперед.

Хорошее настроение Маренича точно ветром сдувает. Обернувшись к Асе, молча слушавшей разговор, он жалобно говорит:

— Вы представляете, что будет, Ася? Как ему доказать, что насчет «жены» напутал не я, а этот писака из газеты?!

Ася молчит.

— Даже не посоветуете, —говорит он с горечью.

— Могу посоветовать,—отвечает она, помолчав.

— Прикладываю ухо к каждому слову!—оживляется Маренич.

Ася опускает глаза и говорит очень тихо:

— Не оправдывайтесь.

— То есть?—озадачен Маренич.

Теперь Ася опускает и голову.

— Скажите капитану, что вы... что мы...—бормочет она чуть слышно.—Что мы и есть муж и... и...

Он обнимает ее, заглядывает в милые глаза:

— А можно напомнить ему, что в открытом море и в заграничном порту капитан имеет пра́ва ЗАГСа?

КРУГОВАЯ КИНОПАНОРАМА

Этим летом в Москве на территории Выставки достижений народного хозяйства СССР открывается круговая кинопанорама.

Зрители круговой панорамы, стоя в центре зала, смогут рассматривать любой из участков экрана, окружающего их на все 360 градусов. Новый вид кинозрелища создает удивительно острый «эффект присутствия» и делает зрителя как бы участником всего происходящего на экране. Сеанс в кругопанорамном театре длится 15—20 минут.

Для первой программы снимаются два кругорамных фильма.

В Центральной студии документальных фильмов режиссеры В. Катанян, Л. Махнач и операторы А. Семин и И. Бессарабов снимают кругорамный видовой киноочерк «Весна страны».

На студии «Союзмультфильм» режиссеры Л. Атаманов, Д. Бабиченко и И. Иванов-Вано делают мультипликационный короткометражный фильм, посвященный истории развития современной техники.

Съемки проводятся одиннадцатью камерами, жестко установленными на специальной станине и вращающимися синхронно. Показ фильмов для кинопанорамы производится соответственно одиннадцатью проекторами, расположенными за экраном.

Для того чтобы избежать зримых стыков между экранами, заметных в обычной панораме, все одиннадцать экранов разделены между собой бархатными планками.

В отличие от американской «циркорамы», демонстрировавшейся на Брюссельской выставке, советский экран будет двухъярусным. Наши фильмы снимаются не на 16-*мм*, а на 35-*мм* пленке и будут иметь девятиканальный стереофонический звук, а не одноканальный, как у американцев.

Группа документалистов, снимающих первый кругорамный фильм, оснащена двумя комплектами съемочной аппаратуры. Один установлен на автомашине, другой—на специально переоборудованном самолете или вертолете.

Фильм задуман как кинопутешествие по Москве, Ленинграду, Киеву, Баку, Тбилиси, Кавказскому побережью, Ашхабаду... Будущие зрители круговой панорамы станут очевидцами скачек в Туркмении, увидят старинные танцы в Мцхете. Перед их взором пройдут уходящие в море нефтяные вышки «Морских камней» и индустриальные пейзажи Запорожья и Магнитогорска.

Все ново для создателей этого экспериментального фильма. По их мнению, наиболее интересны съемки с движения. Именно такие съемки создают у зрителя наиболее сильный «эффект присутствия» — ощущение человека, сидящего в машине или находящегося в самолете. При этом зритель может выбирать для наблюдения все наиболее интересное из того, что развертывается перед ним на экране,— он может смотреть вперед, по сторонам, оглядываться назад.

Кругорамные фильмы требуют особого монтажа. Приходится отказываться от коротких планов, перебивок. В первых картинах будут преобладать длинные планы — в 20—40 метров.

Готовятся специальное монтажное оборудование для 12 пленок, рабочая просмотровая установка с проекцией на одну плоскость для озвучания и монтажа, машина для девятиканальной перезаписи звука.

Работы по созданию круговой кинопанорамы осуществляются Научно-исследовательским кинофотоинститутом (НИКФИ) под руководством профессора Е. Голдовского. Активное участие в разработке специальной съемочной техники принимает заведующий цехом съемочной аппаратуры Центральной студии документальных фильмов Б. Тимофеев.

Н. Кладо

Пути, которые мы намечаем

ИСКУССТВО И ПЛАН

Передо мной «Тематический план производства художественных фильмов на 1958—1960 годы», составленный на основе планов всех киностудий страны. Иначе говоря, я читаю проспект того, что зритель увидит в эти три года на экранах кинотеатров.

Очень интересно! Ведь из этих трех лет один год уже прошел, и мы видели на экране то или почти то, что было запланировано. А другие два года — это начало семилетия развернутого строительства коммунистического общества.

Вдумываясь в доклад Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС, в решения этого исторического съезда, мы ясно видим, какие крупные изменения произойдут не только на карте нашей Родины, но и в жизни советских людей в эти годы. Год от года будет расти обилие материальных и духовных ценностей. Уйдут в прошлое одни профессии, возникнут другие; сокращенный рабочий день позволит советским труженикам уделять больше времени искусству.

Дальнейшее развитие получит советская демократия, усилится роль общественных организаций, к которым перейдет ряд функций, осуществлявшихся государственными органами. Возрастет инициатива рядового советского человека.

Осуществление величественных хозяйственных планов отразится на всех сторонах жизни человека в нашей стране.

Тематический план советской кинематографии призван ответить на высокие, непрерывно растущие духовные запросы зрителей.[*]

Понимая всю сложность опосредствования писателями, художниками стремительно движущейся вперед жизни, требовать буквального совпадения народно-хозяйственного и тематического планов было бы неверно. Тем более что тематический план может и будет изменяться, пополняясь новыми яркими произведениями, возникшими в результате активного вторжения писателей в жизнь.

Но ведь трехлетний тематический план— это не только перечень конкретных названий сценариев. Он должен *ориентировать* писателя, режиссера в сложных явлениях жизни, помогать им найти свою роль в больших начинаниях киностудий.

Не секрет, что у части творческих работников существует скептическое отношение к такого рода планированию, а порой некоторые, даже крупные мастера высказываются вообще против составления тематических планов, тем более на три года вперед. Существуют взгляды на планирование искусства как на нечто нереальное. Вызваны эти разговоры зачастую действительно существующими недостатками тематических планов и тем, что самый хороший план еще не гарантирует появления хороших картин. Тем не менее отрицательное отношение к тематическому планированию вообще ничем не может быть оправдано.

Пора разобраться в том, что же правильно и что неверно в спорах вокруг тематического плана, широко обсудить принципы планирования художественной кинематографии. Не претендуя на то, чтобы исчерпать эту важную проблему в одной статье, я хотел бы поставить лишь некоторые вопросы, которые кажутся мне наиболее существенными.

Итак, нужен ли тематический план? Возможен ли? И если нужен, то какой?

---

[*] В порядке постановки вопроса.

ТРИ ГОДА НА ОДНОМ МЕСТЕ

Мне думается, что главный недостаток существующего плана состоит в следующем: перелистывая его страницы, трудно понять, чем руководствовались его составители, намечая, какой фильм ставить сейчас, а какой лучше выпустить через два года.

Очень ярко это видно на примере экранизаций (потому что оригинальные сценарии могут еще просто не существовать—записаны лишь замыслы). Вот Киевская студия предполагает осуществить экранизацию романов: В. Собко—о шахтерах, В. Земляка—о современной жизни колхозов, Н. Руденко—о жизни интеллигенции. Эти романы написаны в 1957 году, изданы в 1958, а студия предполагает снять по ним фильмы в 1960 году. Следовательно, зрителю, который их уже давно прочел, покажут на экране в 1961 году все эти романы на очень важные современные темы: о шахтерах, колхозниках, интеллигентах Украины. Почему же, если они хороши, их не ставят теперь? Ведь не так много подобных тем в производственных планах студий. А если они слабее тех, которые снимают сейчас, то зачем же их «беречь» до 1960 года?

Может быть, студия планирует их на всякий случай, не имея уверенности, что за эти годы появятся лучшие произведения? Но ведь они—основные в рубрике «современная тема» 1960 года!

Подобные примеры можно почерпнуть и в планах других студий.

Например, в плане студии «Грузия-фильм» значится сценарий К. Гогодзе и В. Карсанидзе «Последний паром». Приведу полный текст аннотации: «Герой кинокомедии—старый паромщик Эстате—воспринимает постройку моста, крайне необходимого колхозникам, как личное оскорбление и видит в участниках строительства своих личных врагов. В их числе оказывается и возлюбленный его внучки—почтальон Како. Старик препятствует браку молодых людей, но впоследствии убеждается в своей неправоте, мирится с Како и, желая принять участие в общем деле, идет работать на стройку».

Что-то очень знакомое в этом сюжете... Вспоминаю, роюсь в своем архиве. Ну да! Это точь-в-точь сюжет сценария В. Карсанидзе «Новый мост», который я, по поручению Тбилисской студии, помогал ему писать в 1941 году! С тех пор этот сценарий то и дело возникал в различных планах за последние 18 лет... И вот теперь он фигурирует как «современная комедия» 1960 года!

В чем дело? То ли в Грузии за это время не построили еще все нужные мосты, то ли не сняли нужную картину? Трудно решать вдалеке от Грузии, насколько будет нужен фильм о переубеждении старого паромщика в 1961 году. Одно ясно: студия планирует работу 1960 года, механически перенося на будущее то, что не удалось снять в предыдущие годы.

Многие аннотации будущих фильмов о молодежи гласят: молодой человек или девушка после окончания десятилетки колеблется в выборе пути—учиться или работать. И такие темы планируются на 1959—1960 годы! Но ведь такой проблемы после перестройки высших и средних учебных заведений не будет. Это не значит, что подросткам не надо будет ничего решать, что все сложности выбора профессии, жизненного пути отпадут. Конечно же нет! Но будут другие сложности и отпадут те, которые уже устранены государством. Так и во многих других темах—не видно их движения во времени. И поневоле думаешь, что авторы многих заявок стоят на месте, тогда как жизнь идет вперед.

Не менее интересно проследить, как планы студий отражают главные темы жизни республик.

Возьмем для примера Сталинабадскую киностудию. На 1959—1960 годы запланированы: приключенческий фильм «Случай на границе», две комедии: «Сыну пора жениться»—о том, что молодые вправе сами выбирать себе пару, и «Судьба заветной песни»—о росте молодых дарований в искусстве; затем фильм о новаторах-хлопкоробах «Большое счастье»; биографический—о Садриддине Айни и экранизация балета «Лейли и Меджнун».

Находит ли в этих наметках сколько-нибудь полное отражение сегодняшняя кипучая жизнь Таджикской республики?

Каждый народ нашей многонациональной Родины вносит свой вклад в ее процветание. Общеизвестно, что таджики—инициаторы самых передовых способов выращивания хлопка—уже ряд лет держат мировое первенство по урожайности хлопка, что они соорудили «Таджикское море», проложили автомобильные дороги на Памир, в Гарм, что в стране, где было полпроцента грамотных, теперь неграмотность ликвидирована, есть Академия наук, университет, что многие вчерашние крестьяне стали мастерами промышленности. Вот чем славен таджикский народ в дружной

семье наших народов. Однако именно эта деятельность таджиков и не запечатлена до сих пор в киноискусстве. И если верить тематическому плану,—главные свершения таджикского народа, в которых и проявится с наибольшей силой его героизм, духовный рост, уменье, не будут запечатлены на экране в ближайшие три года.

Означает ли призыв запечатлеть эти главные дела таджиков на экране смешение хозяйственных и художественных задач? Думается, что нет. Перед таджиками стоят не только хозяйственные задачи, но и многие моральные проблемы, связанные с преодолением пережитков прошлого, с утверждением коммунистической нравственности. Они стоят перед всем народом, в частности, перед теми людьми, которые работают на хлопковых полях, на текстильном комбинате, на рудниках. Спрашивается, почему же нельзя показать, как важные моральные проблемы решаются именно этими людьми в сочетании с решением важных трудовых задач? К сожалению, сейчас тематический план Таджикской киностудии ни в коей мере не отражает тех жизненных явлений и процессов, которые связаны с планом великих работ в республике. Это—свидетельство отрыва тематического плана студии от жизни, слабости составителей плана как организаторов многолетней творческой работы, как вдохновителей писателей. Это—результат самотека, приспособления старого сценарного портфеля к текущим задачам.

Правильность подобного вывода доказать нетрудно. Что представляют собой запланированные в темплане названия? «Большое счастье»—экранизация пьесы М. Рабиева «Добрая слава», показанной в Москве на Декаде таджикского искусства еще в 1957 году. «Сыну пора жениться»—тоже экранизация показанного на той же декаде водевиля Ш. Киямова. «Судьба заветной песни»—вторая серия комедии «Я встретил девушку» на ту же тему. «Случай на границе»—уже третий фильм о пограничниках Таджикистана. Какова же новизна того, что покажет Сталинабадская студия в ближайшие три года? Где же проникновение в жизнь народа, открытие нового? Ведь нет ни одного оригинального сценария, показывающего жизнь таджикского народа в ее главных чертах.

Так выглядит план одной из студий, если попытаться разобраться, что же стоит за названными темами. Вместо раскрытия того нового и важного, что происходит в жизни Таджикистана, студия предполагает познакомить зрителя с переделками для экрана уже давно идущих пьес. А герои, еще не попавшие на экран,—металлурги, шахтеры, добытчики нефти, золота, текстильщики, ученые, студенты, дорожники, ирригаторы и т. д.,—и их большие дела так и не будут запечатлены на экране в ближайшие годы!

Значит ли это, что запланированные темы негодны? Нет, но план—это отбор, а отбирать надо самое важное, самое интересное.

Не буду множить примеры, хотя аналогичные недостатки есть и в планах других студий, то есть в плане в целом.

План, определяющий, что увидит зритель в ближайшие три года,—статичен. Он составлен без учета изменений, которые произойдут в жизни советского народа за этот период.

ЗАГАДКИ ПЛАНА

Пришло время сделать необходимую оговорку: многие из высказанных упреков могут отпасть при ознакомлении с будущими сценариями. Ведь в плане—только аннотации. И трудно предъявлять обвинения авторам этих заявок, потому что сформулированы многие аннотации весьма загадочно, и, возможно, не всегда верно передается смысл произведения.

Вот примеры:

«Фильм посвящен борьбе за утверждение ленинских нравственных норм. В нем рассказывается о влиянии коммунистов старшего поколения на нашу молодежь. В центре сценария—судьба молодого человека, ровесника Октября, высоко принципиального и целеустремленного в своих поступках». Попробуйте угадать, о каком фильме идет речь. Не узнаете? О фильме «Дорогой мой человек». Можно по-разному относиться к этому произведению, но никто не найдет большого сходства между аннотацией и фильмом.

А вот другая аннотация: «Фильм о моральной чистоте советских людей. Герои фильма—бывшие участники партизанского движения, спаянные крепкой дружбой, помогающей жить и бороться в наши дни». Вы гадаете, что это за фильм? «Трое вышли из леса»! Как говорится, в лесу бузина, а в темплане—дядька! Интересно, с кем это борются герои фильма в наши дни? Со следователем, что ли?

Я намеренно привел аннотации, написанные тогда, когда не только сценарии, но и

фильмы были уже готовы! Что же можно понять из тех аннотаций, которые сообщают о замыслах?

О неумении писать аннотации умолчать нельзя, так как этим часто аргументируют, оспаривая возможность составления темпланов: мол, все равно не ясно, что же получится у драматурга. Зачем же тогда писать?

Конечно, судьбы людей неисчерпаемо многообразны и за каждой даже точно, но сухо сформулированной темой может скрываться интересный замысел. Множество примеров из классики свидетельствует о том, что на тривиальные сюжеты могут быть созданы отнюдь не тривиальные, а высокохудожественные произведения, по-своему раскрывающие жизнь.

Возможно, что за трафаретной фразой о том, что герой приезжает в родной колхоз, скрываются поэтические раздумья генерала Федорченко, а следовательно, и прекрасные полотна, подобные «Поэме о море».

Но, листая план, можно пожалеть, что авторы его не смогли вот именно это новое, своеобразное в решении подчас и привычной темы выразить в своей аннотации. Нужно овладеть уменьем вытащить на поверхность именно это, авторское, основное, новое, что и должно оправдывать появление заявки в плане.

Что автор увидел нового в жизни, чем он обогатил наше представление о действительности—это главное. Конечно, аннотация—не сценарий, не фильм. Даже и в либретто не передашь всего богатства произведения. Но четко сформулировать замысел—тему, идею, основные стилистические особенности картины—можно.

Но несмотря на несовершенство аннотаций, все же и по ним можно говорить о плане, об основных его тенденциях и принципах. Тем более что иногда и в плане появляются аннотации, не оставляющие никаких сомнений в том, что это будет за фильм.

КОГДА СОМНЕНИЙ НЕТ...

Вот еще один пример: «Приговор», студия «Грузия-фильм».

«Фильм расскажет о том, как из-за неосторожности главного инженера на строительстве произошла катастрофа. Инженера отдали под суд. Прокурору тяжело требовать строгого наказания, он знает, что у подсудимого тяжело больна жена и есть двое малолетних детей. Инженера присуждают к определенному сроку наказания. Возвратившись из тюрьмы домой, инженер узнает, что его детей приютил и воспитывает прокурор».

Тут все ясно. Какими способностями ни обладали бы сценаристы И. Чавчанидзе и Г. Лордкипанидзе и режиссер Л. Хотивари, ясна стилистика будущего фильма. Я убежден, что из этого хороший фильм о нашей современности не сделаешь. Это не драма, а ее суррогат, не большие чувства, а сентиментальность, расчет на слезливое умиление поступком прокурора.

Но это лишь худший вариант многочисленных (особенно в последнее время) сценариев и фильмов о том, как добрые люди воспитывают покинутых детей. Некоторые из этих фильмов уже закончены, другие снимаются, третьи планируются.

В трехлетнем плане только грузинской студии таких тем четыре: «Чужие дети», «Приговор», «Две семьи», «Нино». В Баку—«Мачеха», в Кишиневе—«Вера», в Ашхабаде—«Самое главное», в Киеве—«Не плачь, мама», на «Мосфильме»—«Зойкины родители» и «Начало пути», в Одессе—«Два Федора» и т. д.

Можно вспомнить, что в те годы, когда в нашей стране были беспризорные, не появлялось столько фильмов о «чужих детях», не было их и в первые годы после войны, когда действительно много детей осталось без родителей.

В чем же дело? Почему же сейчас это превратилось—не в жизни, а в кино—в такую важную проблему? Думается, что в жизни это не стало ни более значительным, ни более распространенным, чем несколько лет назад.

Просто их авторы увидели, что в таком повороте темы легко «выжать» из зрителя слезы. Вместо подлинного и серьезного разговора о проблемах быта и семьи возникают сентиментальные, мнимо «проблемные» истории. В самом деле: что должен делать прокурор, если он требует наказания для совершившего преступление, а у того—дети? Ответ прост—прокурор должен сам воспитать его детей. Что должна делать студентка, если она видит, что машинист увлекся другой женщиной и не обращает внимания на своих детей? Она должна сама воспитывать их, бросив для этого университет. Это вызовет умиление благородством таких персонажей.

Как видно, подобные замыслы, фильмы, сценарии появляются не в результате исследования жизни советского общества или желания искоренить зло, мобилизовать против него общественное внимание. Нет, таких це-

лей эти фильмы себе и не ставят; разжалобить зрителя—вот их задача.

А как ждет зритель фильмов о воспитании в семье своих детей, о Макаренках в семейном масштабе! Раскрывая подобный опыт, в котором не меньше драматичности, страстей, конфликтов, столкновений характеров, можно куда больше помочь молодым и старым семьям.

Хочется сказать тем, кто думает жить в искусстве, эксплуатируя найденные предшественниками «жилы» и выдавая их за свои открытия: «Дальше на таком коне не уедешь! Иди своими ножками, пора!»

Особенно своевременно обратить эти слова к авторам ряда комедий. Нигде, как в этом жанре, не укоренились так прочно всяческие предрассудки и штампы. Большинство комедий разыгрывается в каком-то условном мире, далеком от реальной жизни. Зрители уже громко выражают протест против того, что решающие позиции в комедийных фильмах захватили девушки и юноши с гитарами и без них. «Конфликты» их часто строятся на том, что молодому человеку из самодеятельности мешают пробиться к профессиональной сцене... Есть ли, однако, в этом стремлении к личному продвижению действительно современные черты? Далеки от жизни и многие другие комедийные сюжеты.

Существует заблуждение, что действие комедии может происходить лишь в выходной день, что ее герои могут быть только людьми искусства. В этом условном мире столько смешного! Поэтому и подтягивают все сюжеты к известным стандартам. Здесь все изведано, нет нужды искать в повседневной жизни смешное, изобретать. Достаточно уметь перелицевать старые анекдоты. Это заблуждение поддерживает узкий круг «профессионалов-смехачей», которые умеют уснастить старыми остротами любой сюжет,—но не больше.

Именно эти «специалисты» или восхищенные их успехами подражатели и представляют большинство комедийных заявок. Республики разные, а сюжеты все те же, остроты те же, потому что авторы те же.

Нет попыток искать смешное в жизни, зафиксированное в тысячах стенных «Крокодилов», в программах самодеятельных юмористических ансамблей. Народ осмеивает смешное в жизни, а в кино повторяют то, что давно осмеяно. Потому так похожи многие наши комедии на западные ревю—ведь рецепт их составления тот же.

Еще Белинский писал о том, что есть водевили с водевилей и водевили с жизни. А в кино почти все комедии—с комедий, а не с жизни. Потому во всем плане—лишь две сатирические комедии! И это на три года по всему Советскому Союзу!

А ведь именно комедии помогают народу, смеясь, расставаться с прошлым, проникать в будущее. Такова, например, комедия «Клоп» В. Маяковского. Пусть будут на экране и сатира, и добрый юмор, и бытовая комедия, и комические, фантастические приключения—какой простор для творчества!

На разделе комедии особенно ярко видно, как статичен план, как мало в нем свежести, современности, движения жизни!

ДОБРЫЙ ПЛАН И ПЕЧАЛЬНЫЕ ПОСЛЕДСТВИЯ

Нет сомнений, что люди, составлявшие план, были преисполнены лучших намерений и проделали огромную работу. Есть в нем и немало хорошо задуманных, ясно сформулированных замыслов. Многие писатели и кинематографисты отнеслись к делу добросовестно и горячо и вложили и сердце и страсть в свои предложения.

Но план спокоен и безмятежен. Между тем в нем должны были клокотать страсти. Ведь это свод творческих заявок! А в нем не отразились те горячие споры, которые ведутся художниками о том, как отображать современную жизнь народа.

Одна из причин—излишняя доброта составителей. Каждый принес в план, что хотел. Его предложение включали. Если нет места в 1958 году, переносили на 1960 год. Это план добрых намерений.

Например, судя по плану, наиболее работоспособный в кинематографии деятель—В. Денисенко: его имя упоминается и как автора сценариев, и как соавтора, и как режиссера шесть раз. Причем на трех студиях: Киевской, Ялтинской, Минской. Предложил—включили.

Захотели А. Алов и В. Наумов ставить третью картину о гражданской войне—пожалуйста! Захотели Б. Ласкин и В. Поляков продолжить «ценный» опыт «Девушки с гитарой»—пожалуйста!

План пущен на самотек...

Так составленный план не мог быть полноценным. И не успел я дописать статью, как жизнь подтвердила мою мысль.

На II пленуме Оргкомитета Союза кинематографистов, откликаясь на призыв партии отображать современность, кинодраматурги и режиссеры, не раз упомянутые в плане, выходили один за другим на трибуну и отказывались от прежде запланированных, по их же просьбе, работ. Они выдвигали другие, новые темы.

И старый план рухнул.

Рухнул потому, что за время, пока его обсуждали, возникли бригады коммунистического труда, появилось много нового в жизни колхозной деревни. Потому что многие творческие работники, упорно цеплявшиеся ранее за экранизацию классики и за исторические темы и на этом пути не останавливаемые студиями, поняли наконец правильно свои задачи и обязанности перед народом, государством.

Они выступили с прекрасными обещаниями, заявками. Тут бы сценарным отделам и подхватить их, помочь авторам организовать работу над новыми темами.

Однако обязательства — обязательствами, а план—планом. И вот через два месяца после II пленума Оргкомитета СРК, когда уже была написана эта статья, появился новый документ: «Тематический план производства художественных фильмов 1959—1960 годов, составленный в связи с решениями XXI съезда КПСС».

Однако ни одна из новых заявок, подсказанных самой жизнью, в план не включена! Более того, фамилии ведущих мастеров, выступивших на пленуме, вообще отсутствуют в плане.

Выходит, что в постановке фильмов, отражающих проблемы семилетки, не будут участвовать такие режиссеры, как И. Пырьев, С. Герасимов, Ю. Райзман, С. Юткевич, Г. Рошаль, М. Чиаурели, С. Долидзе, М. Хуциев, Л. Кулиджанов, А. Алов, В. Наумов, Я. Сегель и многие другие! Не напишут для их фильмов сценарии Е. Габрилович, А. Каплер, К. Исаев, Г. Колтунов, М. Смирнова, В. Шкловский, Л. Агранович, Б. Метальников и т. д.

Иначе говоря, жизнь меняется, писатели и режиссеры проявляют желание отразить ее в своих новых произведениях, но на составителей плана это не оказывает никакого впечатления. Может быть, они сомневаются в реальности обещаний? Но ведь часть обещаний уже реализуется, то есть становится реальностью!

А насчет реальности-то обсуждаемый план как раз весьма условен. Ряд тем в нем не обеспечен, в частности, режиссурой. Сценарии «Сыновья» и «Комсомолочка»—оба о бригадах коммунистического труда. Почему бы не прикрепить к ним режиссеров? Без режиссеров остались в плане сценарии «Срочный заказ»—о металлургах, «Встреча с красотой»—о «Казахской магнитке», «Голубые просторы»—о нефтяниках Каспия, «Золотое кольцо» по повести М. Жестева, «Новый день», «В родном колхозе», «Среди гор», то есть добрая половина сценариев о современной деревне. На режиссера М. Донского планируются «Сибиряки» Вс. Иванова. Но режиссер занят экранизацией «Фомы Гордеева». И на него же планируется «После свадьбы» Д. Гранина. На режиссера А. Слесаренко пишутся сразу два сценария—о металлургах и шахтерах.

Составлен план так, что отличить один замысел от другого нельзя. Вот пример. «Новый день»—о людях современного колхоза, о их борьбе за подъем сельского хозяйства после съезда; «В родном колхозе»—о людях современной деревни, борющихся за подъем сельского хозяйства в период освоения колхозной техники, переданной из МТС.

Появляются и такие темы: «Школа верности» (автор М. Берестинский, режиссер Л. Луков)—о молодых ученых-авиаконструкторах в наши дни. Эта же тема в прошлом плане выглядела так: «Ложь» (автор М. Берестинский, режиссер Л. Луков)—сценарий на современном материале посвящен проблеме морали и быта в среде советских людей.

Где же верность и где «ложь»?

Все это происходит потому, что снова, как и раньше, в плане указаны не проблемы будущих фильмов, а лишь их материал. В плане пишется: «Фильм о нефтяниках Каспия». Что же скрывается за этим «о»?

Да, желательно и даже необходимо, чтобы в плане указывался жизненный материал, на котором будет строиться фильм. Но нельзя же этим ограничиваться. Ведь речь идет не о статьях или научных брошюрах, а о будущих произведениях искусства. Жаль, что составители плана не исходили из проблематики, которую надо поставить перед художниками, а лишь пытались создать некую видимость соответствия сценарных заявок разделам семилетнего хозяйственного плана, для чего подновляли уже имеющиеся заявки и зачастую далеко не лучшие. Этот план так же ста-

тичен. Вместо творческого соревнования за создание произведений, посвященных важной для страны проблематике,—пасьянс из тех же карт.

Опыт показывает нежизненность плана, построенного на подобных устаревших принципах, а на всех киностудиях и в Управлении по производству фильмов с непонятным упорством стремятся удержаться на старых позициях, пренебрегая инициативой творческих работников, отписываясь от огромных задач, стоящих перед советской кинематографией в период развернутого строительства коммунистического общества.

Можно ли вообще составлять кинематографические планы на три года и на большие сроки? При всем обилии претензий к плану, к его составителям я все же уверен, что план составить можно и должно. Но принципы планирования, применяемые сейчас, неправильны и давно устарели.

Китайская пословица гласит: «мечта это не то что есть, но и не то, что не может быть».

Всякий план—мечта. Но он не должен являться «тем, что не может быть».

На том же пленуме Оргкомитета СРК режиссер Л. Сафаров сообщил как о достижении: «У нас, в Баку, на студии такой порядок, что, если к писателю не прикреплен режиссер, этот сценарий не имеет прохождения».

Вот, оказывается, кто определяет реальность плана! Отдельные режиссеры, их вкусы, их намерения. Так к чему же тогда обширные тематические планы? Если обернуться назад, то вы не увидите на экранах и половину запланированных тем. Причем зачастую самых важных. Почему? Конечно, бывает, что не получились сценарии, но бывает иное: сценарии закончены, приняты, оплачены, а режиссеры не захотели их ставить.

В трехлетнем плане встречаются темы без указания режиссеров, а на многих режиссеров записано по несколько тем. Среди них—и современные темы и экранизации классиков. Следовательно, если не получится запланированный на режиссера сценарий на современную тему (или если он сочтет, что сценарий не получился), то он будет ставить экранизацию классики, часто свою. А зритель не получит фильма на очень нужную тему. Вот последствия планирования «подобряцки», последствия ставки на самотек.

Но значит ли это, что если план будут определять заявки не режиссеров, а писателей, все станет хорошо? Конечно, кое-какие преимущества это принесет, но не избавит от самотека и приведет к тому, что многие нужные народу темы не найдут все же должного места на экране.

Что же делать? Кому доверить составление плана?

Конечно же, руководству студии. Именно оно должно определить, какие фильмы надо запускать, должно приглашать режиссеров, которые согласятся ставить эти нужные стране фильмы, записанные в планах студий.

А режиссеров, на мой взгляд, надо перевести на договорные взаимоотношения со студиями (то есть поставить их в такие же условия, в каких сейчас работают кинодраматурги) с тем, чтобы не они определяли, что запускать в производство, а чтобы готовый полноценный сценарий привлекал того или иного режиссера для постановки.

ПРИНЦИПЫ ПЛАНИРОВАНИЯ

Прежде всего надо понять, что в основе планов (производственного и тематического) лежат разные принципы. Их нельзя объединить, как это сделано сейчас в трехлетнем плане.

В нынешнем трехлетнем плане фактически несколько и притом разных планов, каждый из которых имеет разные предпосылки и основан на различных принципах. Смешение задач и привело к основному недостатку—план статичен там, где дело касается перспектив, и призрачен в части, касающейся реальной производственной программы киностудий. Никто не может по нему определить, что же увидит зритель на экране из перечисленных тем, а что останется лишь добрым намерением.

Неопределенность, нереальность такого планирования вызывает нарекания, возбуждает недоверие к плану, заставляет думать, что планировать искусство вообще нельзя.

Вот высказывание Ф. Панферова: «Такое планирование приносит печальные плоды—темы «Чай», «Цитрусы», «Братская ГЭС». А что такое Братская ГЭС? На Братском строительстве человеческие страсти безусловно проявляются ярче, потому что там темпы, мощное строительство, но эти же страсти можно увидеть и в любом нашем магазине, там те же люди. И о магазине можно написать замечательно. Только надо изучить эти страсти. Может быть, они здесь не так ярки, но они есть. Советский человек живет здесь так же, как на Братской ГЭС, как на Урал-

маше, только там все это проявляется более бурно, более энергично» (журнал «Октябрь» № 10 за 1958 г.).

Писатель выразил довольно четко возражения тех, кто против тематического планирования. И в этих его высказываниях немало справедливых соображений.

Но думается, что вызваны они неправильным планированием и нисколько не отрицают возможности планирования искусства. Там же Ф. Панферов пишет: «Вот если бы вы мне предложили о людях, которые разводят овец, я подумал бы».

На мой взгляд, и такая формулировка темы еще недостаточна.

У нас часто путают два понятия: тему и идею произведения.

Ведь тема—это о ч е м, а идея—з а ч т о борется произведение. И идея—всегда результат произведения, вытекающий из всего его строя, эмоционального воздействия.

И если идея—следствие отношения художника к действительности, к той или другой теме и, следовательно, проявляет его авторское отношение к жизни, присущее именно ему, то т е м а может быть ему и подсказана. Да очень часто так и бывает.

Товарищ Н. С. Хрущев, будучи в Рязани, ознакомившись с жизнью и делами тамошних женщин, высказал мысль, что «замечательные женщины рязанской деревни заслужили, чтобы об их делах были написаны хорошие книги и созданы фильмы, показывающие величие советского человека».

Этот прямой призыв к писателям и кинематографистам заинтересоваться передовыми людьми колхозов—разве не благодарная возможность для художника приложить свои силы для показа советских людей, причем наиболее интересных, наиболее ярко проявляющих свои способности в строительстве новой жизни?

Разве писатель, решившийся последовать этому призыву, теряет творческую самостоятельность? Отнюдь нет. Ведь он и должен и может ее проявить при изучении, анализе жизни и воспроизведении ее в искусстве. Н. С. Хрущев призывает деятелей киноискусства заинтересоваться рязанскими колхозницами как людьми новыми, инициативными и интересными—передовыми и в труде, и в быту, и в песнях, и на трибуне, указывает на то, что они представляют главный интерес как люди, наделенные своеобразием характеров и многообразием талантов. В том же выступлении Н. С. Хрущева указано на примечательные свойства ряда передовых людей Рязанщины и на носителей недостатков, на примеры формального соревнования, на людей, считающих, что они «переросли свое дело», на тех, кто стремится интересный, созидательный труд променять на должность «столоначальника» в Москве и т. д.

Словом, в этом выступлении Н. С. Хрущев (как и в докладе на XXI съезде КПСС) обращает внимание на ряд человеческих характеров, на острые моральные проблемы, стоящие перед советскими людьми.

Я уверен, что большинство писателей и деятелей искусства с благодарностью прочли эти строки речи Н. С. Хрущева. Возможно, что они послужат, или уже послужили, толчком к рождению идейно-художественных замыслов.

А если бы такие советы и составляли перспективные планы советской кинематографии? Разве нельзя так писать планы?

Уверен, что можно. Но это будут уже другие планы. Не планы, регистрирующие заявки, а планы-задания, главная задача которых—организующая.

Для этого нужно перестроить принцип планирования.

В первую очередь надо отделить перспективное тематическое планирование от производственного. План производственный строится на отборе готовых, лучших сценариев. Причем, для того чтобы каждый читающий совершенно ясно представлял себе, о чем же будет фильм, необходимо указывать не только тему, но и проблему, которая определяет основной конфликт произведения, основные контуры сюжета и характеров...

План перспективный должен быть планом-заданием. Это определяет и его содержание и его форму, он должен быть написан увлекательно, подкреплен примерами.

Государство, ведущее народ вперед, перестраивающее страну по определенному плану, вправе нацеливать художников на наиболее важные проблемы, наиболее значительные события, объекты интересов советских людей в ближайшие годы; указывать, на чем следует сосредоточить внимание людей.

Такой план я и называю планом-заданием. Он должен быть не бесстрастным перечнем заявок, а планом активной пропаганды задач народа.

Поэтому в нем должны быть указаны не только темы, но и проблемы, стоящие перед

людьми, ведущими развернутое строительство коммунизма. И, конечно, проблемы не технические, а человеческие, моральные, идейные, воспитательные.

Это—проблемы, выдвигаемые жизнью, а свободы от жизни не может быть у писателя.

Такой план—помощь писателю, а не обуза. Тем более что в таком плане-задании кроме проблемы может быть привлечено внимание и к определенной профессии и даже к месту действия, где эта проблема может быть наиболее ярко разрешена.

Возвращаюсь к примеру, приведенному Ф. Панферовым. Это и будет призыв раскрывать, конечно, не просто хозяйственные проблемы, а то, как их решают люди, как те же люди решают нравственные проблемы. Ф. Панферов признает, что те же самые страсти «на Братской ГЭС, на Уралмаше... проявляются более бурно, более энергично». Но ведь художнику и зрителю и нужно показывать страсти в их высшем накале! Поэтому стоит ли отвергать возможность подсказывать место и точки приложения борющихся сил, призывая к изображению тех или иных важных участков жизни страны! Да кроме того, попутно можно заметить, что все же в магазине и на стройке проявляются, конечно, не только «те же страсти», но и другие, вызванные иным бытием, иным масштабом действий людей, бытие которых определяет их сознание.

Если вспомнить историю советского кино, то именно такие тематические задания и послужили стимулом к созданию ряда выдающихся произведений.

Вспомним, что темы таких фильмов, как «Броненосец «Потемкин», «Встречный», «Юность Максима», «Великий гражданин», «Ленин в Октябре», «Щорс» и многие другие, были подсказаны партией. Заданная тема, разумеется, нисколько не лишила художников творческой свободы, возможности проявления их идей и вкусов.

Конечно, правильно сформулированная тема, верно поставленная проблема не гарантируют еще качества фильма—оно зависит от таланта художника, его мировоззрения, мастерства, выбора художественных средств, степени проникновения в жизнь. Но неправы те, кто на этом основании утверждает, что, если планирование не гарантирует, то оно бесцельно.

Но ведь такой гарантии не даст любой план—научных работ, народного хозяйства и т. д. Каждый план лишь определяет направление, гарантирует правильность задания, а результат зависит от того, как и кто его будет выполнять—лучше или хуже, раньше или позднее.

Почему же за последние годы руководство киностудий так легко отказалось от того, чтобы активно направлять творческий процесс? Почему же сегодня нельзя составлять перспективные планы-задания для художественной кинематографии?

Подобные планы-задания имеют своих предшественников, опыт в прошлом.

В конце двадцатых годов ныне покойный Михаил Шнейдер, энтузиаст, много сделавший для развития советской кинодраматургии, предложил составить пятилетний тематический план. Этот план не был производственной программой, какая составлялась отдельно, каждый год, на основе принятых сценариев. Это и был план-задание, ставящий перед творческими работниками и студиями определенные задачи, исходя из пятилетнего плана развития Советского государства.

Одну из главных задач М. Шнейдер видел в том, чтобы помочь творческим работникам выбрать наиболее важные, содержательные темы, а также успешно осуществить их. Поэтому к плану, в котором эти темы и проблемы были сформулированы, прилагался обширный материал, так называемое «оборудование плана». Оно состояло из подбора материалов печати, различных данных по каждой теме, случаев из жизни, биографий людей и т. д. (не с тем, разумеется, чтобы заменить непосредственное глубокое изучение жизни художника, а с тем, чтобы натолкнуть его на интересный жизненный материал, требующий внимания, изучения, исследования). Над составлением плана трудились в те годы Михаил Ромм, Виктор Гусев, Василий Катинов, Юрий Громов, автор этих строк и многие другие. Это была увлекательная работа, немало помогшая творческим работникам. Впоследствии М. Большинцов, Н. Коварский, М. Блейман, В. Шкловский продолжили этот опыт «оборудования тем» на Сценарной студии.

Конечно, тот первый план страдал многими недостатками. Но ведь это был первый опыт. И не более ли важно вспомнить о его достоинствах?

Планы-задания должны быть составлены так, чтобы увлечь творческих работников, раскрыть перед ними заманчивость и важность предлагаемых тем.

Для этого нужно провести ряд организационных мер.

Я предлагаю перестроить систему планирования следующим образом.

1. Планировать каждой студии работу над определенными темами, установив также примерное количество фильмов определенных жанров на каждый год.

Этот план-задание должен быть обязателен для студии. По нему и будет оцениваться, насколько успешно работает ее коллектив. Не по количеству выпуска фильмов, а по темам и жанрам, определенным планом.

2. Получив план-задание на ближайшие годы, студия широко пропагандирует его, извещает о нем общественность, творческих работников, а затем объявляет конкурсы на особенно важные темы своего плана.

Это позволит развить подлинно творческое соревнование, позволит принять участие в работе над сценариями новым людям, молодежи, кинолюбителям и т. д. Конечно, параллельно на эти же темы можно дать заказы квалифицированным кинодраматургам, которые, однако, будут участвовать на равных правах в этих конкурсах. Такой порядок обеспечит поступление сценариев на нужные темы и, думается, приведет к повышению качества, к большей свежести и многообразию сценариев.

Профессиональные писатели будут с охотой принимать участие в подобных конкурсах, если наконец будет решен вопрос с изданием сценариев. Нужно издавать все хорошие сценарии, даже если они не пошли в производство. Ведь каждый хороший сценарий—это добротная проза, вполне достойная предстать перед читателем. Расчет на публикацию вызовет и повышенное внимание к их литературному качеству. Печатание нескольких интересных произведений на родственные темы нисколько не противоречит интересам читателей, ведь сейчас так и поступают все литературные журналы. Писатель, зная, что его работа—если она приемлема, но почему-то не идет в производство—все же будет напечатана, охотнее станет писать для кинематографа.

Четкость задания обеспечит привлечение творческих сил к важнейшим проблемам и участкам жизни страны. А если к ним будут приложены усилия подлинно талантливых писателей, режиссеров, то раньше или позже в процессе творческого соревнования появятся и полноценные произведения на важнейшие темы.

Поскольку задачи киностудий будут определены дальновидно, удастся исправить нынешнее положение, когда некоторые студии годами не ставят комедий или детских картин. Не будет такого положения, что на центральных студиях на все три года падает лишь по две-три картины о людях сельского хозяйства, о тех проблемах, которые перед ними стоят. Не будет такого положения, что целые республики и области—Татария, Карелия, Удмуртия, Мордовия, Коми, Чечено-Ингушетия, Северо-Осетинская и т. д.—вообще ни разу не удостоились предстать на экране.

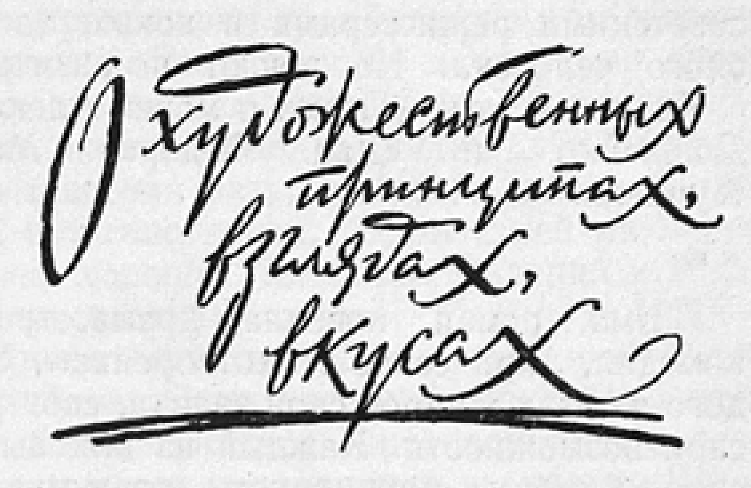
Планирование—это пути, которые мы избираем. Давайте же избирать их сознательно, активно руководить творческим процессом, с тем, чтобы устремления кинематографистов направить на самое важное, на самое желанное нашим народом.

Предлагаемая мной система, построенная на творческом соревновании, конкурсе, призовет писателей к большей требовательности и вовлечет в киноискусство много новых сил. Думается, что такая система будет способствовать и появлению новых оригинальных художественных решений, открытию нового, невиданного в киноискусстве. Право на экран должно предоставляться лучшему, новому.

Очевидно, что для этого придется перестроить и сценарные отделы и отделить техническую базу кинопроизводства от творческих студий, перевести режиссеров на договорные взаимоотношения со студиями и т. д.

Но решать новые задачи надо по-новому. Иначе любой план будет только лоскутным одеялом, где лишь отдельные заплаты сделаны из добротных материалов.

Творческое соревнование—вот основа нашей жизни. Оно же должно помочь дальнейшему развитию социалистического киноискусства. Творческое соревнование за выполнение важнейших задач, поставленных партией перед советскими людьми.



В статьях, напечатанных в № 4 нашего журнала и посвященных творчеству молодых кинематографистов, были затронуты также вопросы, касающиеся стилистики новых фильмов, выбора художественных средств для решения большой современной темы. Разговор об этих важных эстетических проблемах продолжается в серии статей, публикуемых ниже.

Редакция не разделяет оценок фильма «Поэма о море», которые дает в своей статье «Слова «великие» и простые» тов. В. Некрасов. Мы считаем, что творческая деятельность гениального художника-новатора Александра Довженко указывает один из путей решения современной темы — решения поэтического, полного высокой романтики. Вместе с тем редакция считает полезным опубликование статьи В. Некрасова, так как в споре с некоторыми выдвигаемыми им положениями может быть обсужден актуальный вопрос о широте палитры киноискусства, о многообразии почерков художников, развивающих в наши дни творческий метод социалистического реализма.

В последующих номерах журнала мы вернемся к этим вопросам и подведем итоги обсуждения.

Виктор Некрасов

Слова „великие“ и простые

Это не рецензия, это просто мысли, возникшие в результате просмотра двух новых фильмов. Вышли они на экраны с промежутком в несколько месяцев, мне же случилось увидеть их почти одновременно. Вероятно, то, что впечатление от одной картины почти сразу же сменилось впечатлением от другой, и то, что моя оценка этих картин не совсем совпала с оценкой, появившейся в печати и услышанной мной на обсуждениях,—вероятно, именно это заставило меня попытаться разобраться в существе дела.

Обе эти картины удивительно непохожи одна на другую. Одна имеет уже большую и, я бы сказал, восторженную прессу («Принципиальное событие в развитии нашей кинематографии»—А. Сурков; «Фильм озаряет вас светом мудрости»—С. Герасимов; «Это «наслаждение и роскошь ума», как говорил Белинский о литературе», «Сделано огромное и нужное для советского искусства дело»—Н. Тихонов; «Замечательная, вдохновенная работа»—Г. Александров; «...фильм огромной боевой силы»—Л. Арнштам и т. д.*). О другой картине писали значительно меньше (во всяком случае, к моменту, когда я взялся за эту статью), но на обсуждениях ее и хвалили и ругали.

Одну сделал крупнейший в нашей стране режиссер, которого, увы, уже нет в живых, другую—совсем еще молодой, начинающий. Фактически это его первая самостоятельная работа. У одного—свой собственный почерк, язык, стиль, носящий имя автора; у другого—только еще начинаются поиски. У одного—итог большой и нелегкой жизни, у другого—начало, первая заявка.

Можно ли в таком случае сопоставлять эти две картины? Можно. И даже нужно. Нужно потому, что обе они сделаны в одно и то же время, обе сделаны на советских студиях,

* Все цитаты—из статей, помещенных в журнале «Искусство кино», 1958, № 11.

советскими режиссерами и воюют за советского человека. Но воюют по-разному.

Картины эти—«Поэма о море» Александра Довженко и «Два Федора» Марлена Хуциева.

●

Поэма, роман, новелла, драма, трагедия, комедия, лирическое стихотворение... У каждого из этих жанров свои задачи, свои рамки, свои возможности. Каждый из них вызывает свое—улыбку, смех, грусть, раздумье, гнев, открывает какие-то новые, неведомые тебе пути, новых людей, новые характеры или, наоборот, подтверждает твои собственные мысли. Каждый из жанров делает это по-своему. Но есть одно, что необходимо каждому из них, без чего, как бы правильна и ясна ни была мысль, заложенная в том или ином произведении, она никогда не дойдет до того, кому адресована. Важно, чтобы ты поверил в то, что происходит в книге, на сцене, на экране. Даже если это сказка или приключения Мюнхаузена (врун-то врун, но, грешным делом, я действительно верил в то, что замерзшие звуки рожка могли оттаять у пылающего камина). Бог знает что выделывает на экране Чарли Чаплин, а ты ему веришь. Я, правда, знал одного человека, который, посмотрев «Диктатора», сказал: «Ерунда! Болтается человек в самолете вверх тормашками и не падает. Не бывает такого». Но таких людей, слава богу, немного.

Итак, на мой взгляд, вера в то, что тебе говорит автор,—один из основных элементов восприятия реалистического искусства. Даже в том случае, когда ты смотришь спектакль, где актеры сами расставляют декорации, подчеркивая тем, что они лицедеи. Расставили, подчеркнули, а дальше, будьте любезны, играйте так, чтоб мы вам верили.

А что такое вера—в театре, в кино? Вера—это значит: я смотрю на Бабочкина и верю, что это Чапаев, смотрю на Черкасова и верю, что это профессор Полежаев. Но бывает и другое. Смотрели мы в свое время на Б. Андреева в «Падении Берлина» и видели Андреева, изображающего советского солдата. И не поверили ему.

Вот так получилось у меня с «Поэмой о море». Я не поверил фильму.

Крохотный кусочек воспоминаний. Лет двадцать с лишним тому назад мне пришлось сдавать экзамен Станиславскому. Показывал этюд. Где-то в самом начале этюда надо было звонить кому-то по телефону. Я набрал номер на воображаемом телефоне и тут же был остановлен.

— Какой номер вы набрали?

Я растерялся и тут же выпалил первый попавшийся набор цифр.

— Неправда,—сказал Станиславский.—Вы шесть раз подряд набрали одну и ту же цифру. Шесть раз ваш указательный палец делал одну и ту же по протяженности дугу. И я не поверил вам. Не поверил в маленьком, в детали, не поверю и в большом. Начните сначала.

Это был излюбленный прием Станиславского, иллюстрировавший его известное положение о «маленьких правдах», без которых не может быть создана большая Правда.

Нечто подобное, по-моему, произошло и с «Поэмой о море», только наоборот. В основу фильма положена явно условная ситуация-прием: по приглашению председателя колхоза в один и тот же день со всех концов Советского Союза съезжаются в родной колхоз десятки бывших односельчан, чтобы присутствовать при затоплении их родного села Каховским морем. Прием, возможно, сам по себе хороший—он дает возможность соединить множество различных людей с различными характерами, с по-разному сложившимися жизнями и рассказать о них, столкнуть между собой. Насколько удался этот прием—другой вопрос, но сам по себе он тесно связан с ситуацией, а она-то по меньшей мере условна. И вот эта-то условность (условимся верить в то, что председатель колхоза разыскал, известил, вызвал и в течение довольно длительного срока содержал десятки своих бывших односельчан; условимся, что все они получили на это время отпуск или командировку), вот эта-то условность, легшая в основу фильма, родила условность всего остального.

Я называю это условностью. Другие называют это романтикой, окрыленностью, пафосом, патетикой. Многим именно это в картине и нравится, у многих, судя по некоторым статьям, это вызывает даже слезы. У меня слез не было.

Я смотрел картину, в которой автор хотел сказать о многом—великом и малом, хорошем и дурном, помогающем и мешающем нам жить,—и сказал своим собственным, «довженковским», не похожим на другие языком; я смотрел ее и был холоден.

Почему?

Условность основной ситуации повлекла

за собой условность героев. По широкому экрану на фоне прекрасного днепровского пейзажа, на фоне могучей стройки движутся условные люди, символизирующие определенные идеи, не очень много делающие и много говорящие, вернее, думающие вслух на условно-публицистическом авторском языке. Николаю Тихонову широкий экран показался узким. Он пишет, откликаясь на появление «Поэмы о море» на широком экране: «...я ловил себя на том, что ищу его (экрана.—*В. Н.*) продолжение где-то рядом—так широко взята автором жизнь. Не потому, что мы увидели необозримые просторы моря, широкие пейзажи, а потому, что так показаны люди, с которыми мы вместе шагаем по улицам, радуемся, думаем...».

А у меня впечатление как раз обратное. Я слышу слова и мысли Довженко, вложенные в уста Ливанова, Андреева, Царева, Коврова, но никак не людей, с которыми вместе шагаю по улице.

Патетика... В скульптуре Мухиной «Рабочий и колхозница»—тоже патетика. Но это символ. Символ нашей страны, возвышавшийся над Советским павильоном на Парижской выставке. Это первое, что должно было броситься в глаза, запомниться, обобщить последующее. А последующее—это сам павильон, его залы, экспонаты, выставка наших достижений—конкретных, осязаемых.

Другой пример. Командир ведет своих солдат в атаку. «За Родину—вперед!» Я затрудняюсь найти подходящее определение того, как произносились эти три слова, вырывавшиеся из тысяч уст в течение четырех лет. Ясно только, что в обыденной, окопной обстановке ни командиры, ни бойцы на такой высокой ноте не разговаривали. Она просто была не нужна. Она нужна в момент рывка, на бруствере.

«Поэма о море»—вся на высокой ноте. От начала до конца. Она, как скульптура Мухиной, которая вдруг ожила и пошла вперед победной поступью. А мы следим за ней. Два часа...

Два часа мы смотрим на экран и следим за серией новелл, разворачиваемых перед нами автором. Большие и маленькие, почти эпизоды, они иногда живут самостоятельно, иногда переплетаются. В каждой из них чувствуется ярко выраженная авторская мысль. Но именно обилие этих новелл (а времени-то на весь фильм дано два часа) и желание в каждой из них что-то утвердить или разоблачить превращают их в большие и маленькие декларации. Сами по себе декларации очень четкие: это хорошо, это плохо. Еще в начале фильма, на пароходе, мы видим двух матерей. Вот несчастная мать, ее бросил муж—ей плохо. А вот счастливая, рядом с ней любящий муж—ей хорошо. Две пары: Валерий и Катерина—несчастная любовь, Мария и Иван—счастливая любовь. Два мальчика—Алик и Михайлик. Один хороший, другой плохой. Чуть более сложное противопоставление—основная масса колхозников и супруги Шияны. Одни хоть и с болью расстаются со своими хатами, но в то же время и с радостью; Шияны же вообще не хотят расставаться. (К слову сказать, этот эпизод—наименее условен во всем фильме, в нем есть настоящие человеческие интонации, поэтому он запоминается, даже как-то трогает.)

Думая о фильме, о его условности, которая мешает мне общаться с его героями, я меньше всего думаю об условности построения самого фильма. Ни переносы действия из эпохи в эпоху, ни летающее семейство Кравчины, ни своеобразные авторские «если бы» (если б умерла Катерина, если б Зарудный встретился с Голиком) мне как зрителю не очень мешают. Гораздо больше мешает другое—условность, декларативность, «рупорность» самих героев, искренности которых я, к сожалению, не всегда верю.

И на первом месте (если не считать благостно-барского писателя, которого играет М. Романов и которого в самом начале фильма кто-то почему-то целует в плечико) это, конечно же, генерал Федорченко—один из центральных образов картины, сделанный Б. Ливановым. И к нему-то как у зрителя у меня больше всего претензий.

Кто он, генерал Федорченко? Что он собой представляет? Сам о себе, величественно глядя из самолета на расстилающуюся перед ним родную землю, он говорит: «Я бессмертный, счастливый человек, и то, что я чувствую, и то, что я делаю,—прекрасно». Откровенно говоря, высказывание это несколько настораживает.

А имеете ли вы право так говорить, товарищ генерал? Имеете ли право отождествлять себя с собирательным образом советского человека? Так ли уж прекрасно все, что вы делаете?

Воевали вы, очевидно, неплохо. Судим по орденам, которых у вас много. По другому судить не можем—не знаем. А дальше? Что мы о вас знаем? Вы впервые приехали в свой

колхоз. Впервые после войны. И приехали вроде как на праздник. А бывали ли вы здесь раньше? В нелегкие послевоенные годы, когда, может быть, ваша помощь была очень нужна? А если и не нужна, то просто посмотреть, как живет ваш старик отец, перенесший невеселые годы оккупации. Боюсь, что не были. Служба, дела—не до поездок. Вы даже собственного сына воспитать не смогли. Вырастили упитанного барчука, презирающего всех и мечтающего уже в свои 10—12 лет о власти над себе подобными. Где он всему этому научился? С кого берет пример? Ох, товарищ генерал, так ли уж прекрасно все, что вы чувствуете и делаете? Не рано ли вы почувствовали себя счастливым, не стали ли вы сами барином? А это, пожалуй, самый большой грех для советского человека.

●

Прочитав книгу или просмотрев фильм, я всегда задаю себе вопрос: а хотелось бы мне познакомиться с этими новыми для меня людьми? После «Поэмы о море» я могу сказать—нет. Они меня заговорили бы, эти люди, я знаю. И говорить они будут долго, возвышенно, только о самых серьезных вещах, ни разу не пошутив, с высоко поднятой головой и взором, устремленным куда-то мимо меня, в голубую заднепровскую даль, и спорить мне с ними будет не о чем, так как говорить они будут (кроме мерзавца Голика) о вещах правильных и бесспорных. Нет, не хотелось бы мне с ними знакомиться. Разве что со стариком Федорченко, чтобы расспросить его, каким был его сын в детстве. Но сказал ли бы он мне правду? Сын-то его теперь вон каким важным стал...

В Киеве, в Министерстве культуры УССР, во время обсуждения картины «Два Федора» произносились такие слова: «Картина не отображает нашу действительность. Она пессимистична и никуда не зовет. Непонятно, в какой стране все происходит. Если в нашей, то почему у школьников нет красных галстуков? И что это за герой? Угрюмый, неразговорчивый, малообщительный. Разве наш человек такой?»

А вот мне, как ни странно, именно с этим неразговорчивым, с виду угрюмым солдатом, только что вернувшимся с фронта, захотелось познакомиться. И нам было бы о чем поговорить. Возможно, для этого надо было бы посидеть вечерок не за пустым столом, ну что ж, и посидели бы, и тогда-то у молчаливого Федора нашлись бы и слова и многое бы я узнал в тот вечер о том, о чем не договорил фильм. А фильм кое о чем не договорил. Но об этом дальше.

Возвращение с фронта—тема не новая. В свое время на Западе родилось даже целое литературное течение—книги о «потерянном поколении». Юнец, ушедший на фронт со школьной скамьи, возвращался (если это было ему суждено) закаленным в боях, но опустошенным, разочарованным, не знающим, куда себя деть, и верящим только в одно—в окопное братство. «Война ужасна, но там перед несущим смерть снарядом мы все равны. А здесь?..» Кто не читал «Возвращение» Ремарка, советую прочесть. С великой болью пишет Ремарк о трагедии поколения, которое погибло на войне, хотя и избежало ее гранат.

У нас не было и нет «потерянного поколения». Но сколько и у нас было молодых ребят, ушедших на фронт со школьной скамьи и вернувшихся домой на пепелище—ни дома, ни родителей, ни друзей... И специальности, как правило, никакой. Научились в свои 17—18 лет двум вещам—убивать и не давать себя убить—и все. А как же быть сейчас, когда это уже ненужно?

Вот о таком парне, у которого от прошлого не осталось ничего или почти ничего, и рассказывает фильм Хуциева.

У нас часто о возвращении пишут так. Вернулся с фронта лихой парень, вся грудь в орденах, руки чешутся от желания работать. И вот, как в сказке, встает под его энергичным руководством из руин родной колхоз, и не успеешь обернуться, как все вокруг цветет, ликует, перевыполняет план. Бывало такое? Бывало. Но бывало и более сложное. А о сложном и говорить и писать всегда интереснее. И нужнее.

Не могу по этому случаю не вспомнить беседу, которая произошла у меня с одним ответственным товарищем в то время, когда я работал над экранизацией своей повести «В родном городе». Сценарий в главке не понравился, и вот в связи с этим товарищ, с которым я беседовал, сказал мне:

— Ну поймите вы, ради бога, что сценарий, в котором главный персонаж лупит по физиономии декана факультета, которого потом исключают из партии и так до конца фильма не восстанавливают,—что такой сценарий не годится. Вот если бы вы показали офицера, который раненым вернулся с фронта

и которого все окружили вниманием и заботой: и друзья, и райком, и комиссия содействия инвалидам Отечественной войны,—вот это другой вопрос...

Сказано это было с искренним желанием мне помочь. В результате я вынужден был свою фамилию как сценариста с титров снять, а фильм получился таким, каким он получился—лишенным мысли, идеи и, как кто-то остроумно сказал, не «по мотивам», а «по интонациям» повести.

Вот что получается, когда выбирают наиболее легкий путь. И, как ни странно, кое-кого это устраивает. Только не зрителя.

У писателя на первый взгляд масса возможностей. Как ни у кого. Он может вылепить жизнь человека. Хочет—выстелит ему дорогу розами, хочет—рытвинами и ухабами. Хочет—женит его, а хочет—убьет. Все может! А вот, оказывается, и не все. Есть нечто, что лишает его этой возможности. Есть Жизнь, Правда—то самое, что заставляет читателя верить писателю (если он не изменяет тому и другому), а писателю не дает соврать и часто вырывает у него из рук розы и сталкивает с шоссе на проселок. Вместе с героем. И если герой этот—настоящий советский человек, каким мы себе его представляем, он сам выберется в конце концов на шоссе, даже без комиссии содействия. И, ей-богу же, за этим путешествием куда интереснее следить, чем сидя со своим героем в «ЗИМе» или пусть даже в «ГАЗ-69» считать мелькающие мимо километровые столбы...

Но вернемся к Хуциеву и его двум Федорам.

Начну со сценария. Он явно слаб. И литературно, и композиционно, и по части, как у нас говорят, «выписанности» самих образов. И режиссеру, хотя и много поработавшему над сценарием, к сожалению, тоже не удалось его выправить. Но есть в нем одно, что искупает во многом все эти грехи,—в нем есть настоящая человечность. И в фильме, несмотря на все недостатки сценария, чувствуешь это от начала до конца.

Начало наиболее удачно (в дальнейшем режиссер часто теряет найденную им вначале манеру)—в нем чувствуется жизнь, настроение, в нем много верных и точных деталей, хороший ритм. Война кончилась... Возвращаются домой эшелоны. Снято великолепно. Мелькают поля, леса, луга. Бегут ребятишки за поездом. Стоит безногий инвалид у переезда, машет рукой... Песни. Одна перебивает другую. Остановка... Высыпали солдаты. «Эх-ма! Остался бы с вами, девчата...». Потом вечер. Раскачивается фонарь в теплушке. На смену веселью и танцам пришла легкая грусть, нахлынули воспоминания. «А что дома? И есть ли он?» Пожилой старшина показывает фотокарточки. И гармошка тянет уже что-то грустное, щемящее...

И вот тут-то происходит первое знакомство двух Федоров—большого и малого, подобранного большим на станции. Сели рядышком, свесили ноги и заговорили. И оба стесняются. Нет, не оба. Большой больше. Да и какой он большой—он и усы-то отрастил, чтоб казаться взрослее.

Так начинается картина.

Дальнейшее не сложно. Подружились. Солдат и мальчишка. У солдата никого, кроме Федора малого, не осталось. А любить, опекать кого-то надо. Вот и зажили вместе. Потом появилась Наташа. Мальчишка взревновал, почувствовал себя лишним. Убежал. Кончается все благополучно—все трое объединяются.

Я не берусь утверждать, что именно так надо кончать. Возможно, настоящая жизненная правда требует и другого конца, менее идиллического. Но сила фильма не в сюжете. Она в другом. Она в доверии режиссера к зрителю.

Я всегда благодарен автору, когда он дает возможность «сопереживать» с его героями, когда мне оставляют додумать что-то самому. В «Поэме о море» автор не доверяет мне. Он все время говорит, поясняет, доказывает—или сам, или устами своих героев. В «Двух Федорах» герои говорят мало. Но зато, когда они молчат, я знаю, о чем они думают.

Мне понятны мысли большого Федора, когда эшелон уже тронулся, а маленькая фигурка все дальше и дальше удаляется от него. Я знаю, о чем он думал, когда, засыпая в разрушенном доме, прижимал к себе заснувшего уже малыша. Не такие уж веселые это были мысли. «Вот и вернулся. И никого нет. И дома нет. А рядом пацан. И обуть, и одеть, и прокормить его надо. И крышу над ним сделать. А где взять лес, железо, ну не железо—толь? Пошел в горсовет, а там сотни таких же, как ты. Жди своей очереди...». А рядом стоят сапоги, прошедшие пол-Европы. И мне все понятно. И я вспомнил о том, о чем сам когда-то думал.

Одна из лучших сцен фильма—и тоже почти без слов—ночь после свадьбы. Малый Федор уселся у патефона и слушает любимую

пластинку. Один. А в соседней комнате—его друг, ставший вдруг мужем этой никому не нужной Наташи. И усы такие чудные сбрил... Для кого? Для нее все, для нее... И все не мило малышу: и новые чистые простыни, и мягкое одеяло, и блестящие шарики на спинке кровати. А как хорошо было, когда ничего этого не было...

Почти без слов, но все ясно. Первая горькая обида в жизни, первое разочарование. И как мы его понимаем... Спасибо режиссеру за доверие—нас не часто им балуют. Но вот когда он вдруг перестает тебе доверять, тогда невольно на него обижаешься.

Зачем сцена с курицей? Кстати, длинная-предлинная. Чтоб доказать нам, что воровать плохо? Или показать нам честность Федора большого? Да, ей-богу же, мы в ней не сомневались. Зря потраченные метры.

Я представляю себе эту сцену несколько иной, и тогда, да простит меня Хуциев за запоздалый совет, мне кажется, она что-то прибавила бы к характеристике Федора большого.

Позволю себе в связи с этим еще небольшой кусочек воспоминаний. В 1944 году наша дивизия занимала крохотный пятачок на правом берегу Днестра. Саперам поручено было соорудить блиндажи для КП и НП. Дело было в мае. Кругом буйно цвели вишневые сады. Все было белым. Но ни одно вишневое дерево не было срублено. У бойцов не подымались руки на них. Они предпочитали переправляться через обстреливаемую минометами реку и доставлять на правый берег спиленные на левом телеграфные столбы, что, кстати, командованием было категорически воспрещено. Преступление? Преступление. Но мы, признаюсь, никого за это не наказали.

Нечто подобное, я представляю, могло получиться и у Федора. Строя свой дом, он мог стащить где-то лист железа или две-три доски, не считая это особенным воровством, но вот курица, украденная малышом у соседей для него, рабочего человека, которому надо, мол, побольше есть мяса,—вот это преступление. В этом случае курица «выстрелила» бы, эпизод мог родить что-то новое в отношениях между большим и малым (ведь роли-то у них иногда меняются—вспомним случай с потерей хлебных карточек), а так, честное слово, просто жалко, что ее выкинули на помойку.

Есть и другие грехи. В картине много мест, где хочется крикнуть: «Ладно, я уже все понял, давай дальше!» Сцену похорон в танке, например, можно смотреть сколько угодно (это одна из сильнейших сцен в фильме—помни, никогда не забывай о тех, смерть которых сохранила тебе жизнь), а вот сцену ночного томления, заканчивающуюся хождением на руках, можно было бы сократить вдвое. Не так уже сложен роман Федора и Наташи, чтоб заставлять нас так долго «сопереживать».

Еще упрек. По адресу Федора большого. В целом В. Шукшин, играющий его, очень достоверен. В его любви к малышу никакой позы, никакого умиления. Как мужчина с мужчиной... Но в рисунке роли чего-то все-таки не хватает, чего-то, что в Федоре есть, а нам не показали. Смотришь на желваки, нет-нет да появляющиеся у него на щеках, и понимаешь, что не всегда он такой уж спокойный и ровный, очевидно, он и другим бывает. Поэтому, возможно, и хочется познакомиться с ним поближе и выпить даже по стопке—пусть все-таки разговорится, пусть расскажет о том, чего в фильме нет. В картине у Федора все в потенции, только один раз он прорывается, дав оплеуху малышу. А я представляю, что с ним произошло бы, если бы кто-нибудь другой, будь это самое что ни на есть ответственное лицо, хоть пальцем бы тронул мальчика. Я не завидую этому лицу.

Но что говорить о том, чего в фильме нет и что могло бы быть. В нем есть главное—правда человеческих отношений. Это очень чистый, очень благородный фильм. И за это я прощаю ему и длинноты, и не очень удачный в целом (опять-таки по вине сценария) образ Наташи, и размагничивающий своим благополучием конец картины. Прощаю, потому что это фильм о людях. О людях, которые умеют любить и дружить. И мне совершенно безразлично, много или мало они улыбаются, и о чем говорит и говорит ли вообще на заседании рабочкома Федор большой, и сколько кадров в фильме снято при дожде, а сколько при солнце (об этом, кстати, со всей серьезностью говорили на одном из обсуждений),—все это мне безразлично, потому что это фильм, в котором есть свои ошибки, но нет главной, самой страшной—лжи.

●

Попытаюсь подвести итог. Свой собственный итог. Одна картина—большого мастера—оставила меня холодным, другая—молодого режиссера—чем-то задела.

Думаю, что все дело в тенденции одного и другого.

У Довженко есть генерал армии, который перед боем обращается с призывом к командирам полков. «Это великая ночь,—говорит он,—поэтому не бойтесь великих слов». В связи с этим не могу не привести один абзац из статьи Я. Варшавского «Душа современника», напечатанной в № 11 «Искусство кино» за 1958 год.

«Наше искусство,—пишет автор,—порой боится, избегает «великих слов», нередко предпочитает им бытовой говорок. Многие режиссеры и драматурги считают великие слова призывной патетики «громкими», «высокопарными», предпочитают некую бесстрастную повествовательность, которая считается признаком художественной сдержанности, скромности, простоты. Довженко всегда воевал против такой приземленной простоты, он верил, что великое дело требует пламенного слова, и искал такое слово».

Да, Довженко любил «великие слова». Но так ли уж обязательно великие дела требуют именно этих слов? И почему этим «великим словам» противопоставляется «бытовой говорок» и «бесстрастная повествовательность»? Есть и другая речь—страстная, но не высокопарная, правдивая и не приземленная, речь, на которой говорят обыкновенные люди, те самые, которые делают иногда и великие дела. Меня, например, такая простая, человеческая речь трогает куда больше, чем пламенные слова, оставляющие твое сердце холодным, а разум непотревоженным.

В этом, по-моему, и заключается различие этих двух, столь непохожих и говорящих на столь разных языках фильмов. Один—торжественно и многословно, голосом уверенного в себе мастера о «возвеличенных», поставленных на котурны людях, другой—куда менее уверенным и окрепшим голосом, но о людях простых, из жизни, наших друзьях.

Я. Варшавский

Надо разобраться

Наша кинематография становится все более многоликой. Пора разобраться в различиях кинематографических школ, вкусов, взглядов.

Читая статью Виктора Некрасова «Слова «великие» и простые», вы чувствуете, как активно настроен талантливый писатель, как хочет он повлиять на кинематографическую жизнь—одно поддержать, другое осудить, то есть помочь творческой мысли сценаристов и режиссеров двигаться в том направлении, которое кажется ему самым лучшим и многообещающим.

Возможно, с мнением автора статьи многие согласятся, а многие будут спорить и спорить. И о фильме «Поэма о море», и о «Двух Федорах», а главное, о том, как будет развиваться наше киноискусство. Ведь в статье «Два Федора» Марлена Хуциева для того и противопоставлены «Поэме о море» Александра Довженко, чтобы просигналить молодым кинематографистам: вот путь правильный, а вот—неправильный, держитесь одного направления, остерегайтесь другого.

В сущности, спор такого рода идет уже около двух лет, его вызвали некоторые (далеко не все) фильмы того поколения режиссеров, к которому принадлежит Марлен Хуциев. То разгорается, то гаснет ненадолго, то снова вспыхивает спор о путях молодой режиссуры, о воспитании молодого художника, о преемственности традиций советского киноискусства, об эстетическом «кредо» нашей кинематографии—сегодняшней и завтрашней.

Надо заметить, что молодые режиссеры, о которых мы спорим, ставят фильмы талантливые (очевидно, о фильмах плохих и спора не было бы). Это фильмы по-своему обаятельные, вы чувствуете в них живую душу художника. Никакой риторики, ничего громогласного, утомительно-назидательного. На экране—простые человеческие радости и огорчения, любовь, ревность, мечта, печаль... Как оживает экран, когда режиссер—талантливый да еще и молодой—прикасается к отзывчивым струнам человеческого сердца!

«Простые слова», которые так любит В. Некрасов, производят просто магическое действие на зрителя—еще бы, ведь это слова искусства. Ну как тут не вспомнить еще раз те холодные, безжизненные фильмы, которые внушили такую антипатию нашей режиссерской молодежи. Герои этих фильмов были бестелесны, им не нужны были ни хлеб, ни

любовь, ни дружба товарища, ни теплота родного дома. Они не знали ничего трудного, сложного, непонятного в жизни. И как раз в этих фильмах наблюдался перерасход «великих слов».

В. Некрасов напомнил о таких героях и сюжетах: «Вернулся с фронта лихой парень, вся грудь в орденах, руки чешутся от желания работать. И вот, как в сказке, встает под его энергичным руководством из руин родной колхоз, и не успеешь обернуться, как все вокруг цветет, ликует, перевыполняет план».

Подальше от надуманных схем, от всякого рода догматизма и аллилуйщины в искусстве—таков был первый импульс, первое движение души молодого художника, вступившего в жизнь в последние годы, когда не только советское искусство—вся наша страна испытала радость все более быстрого движения вперед. Их уже много, талантливых молодых режиссеров, которых мы, впрочем, по инерции все еще называем молодыми, тогда как они подошли к зрелому возрасту.

Очень важные особенности отличают их творчество. Во-первых, они ставят фильмы преимущественно о советских людях, причем о людях, которых принято называть рядовыми—о строителях, сталеварах, железнодорожниках, солдатах, колхозниках, студентах. Во-вторых, подавляющее большинство из них свободно от цинично-деляческих настроений, они очень ревностно учатся языку настоящего искусства, азбуке художества; они хотят, чтобы с экрана на вас смотрели живые человеческие глаза, лилась естественная человеческая речь, чтобы трогало вас каждое движение души героя.

Прекрасно! Все мы рады тому, что есть уже целая плеяда молодых режиссеров, любящих искусство подлинное и не терпящих схемы. Пусть первый или первые свои фильмы такой режиссер посвятит какому-нибудь довольно элементарному сюжету, не претендующему на крупные обобщения. Пусть это будет история человека, испытавшего первую радость, первую печаль или еще что-нибудь «первое». Может быть, такой фильм необходим как этюд, как ступенька мастерства, как «постановка голоса». Вопрос в том, какими будут следующие фильмы. Пойдет ли молодой художник к более сложным явлениям жизни, к более сложным характерам, в которых выразится наше время—время изменения облика жизни на земле? Сможет ли он найти образы людей, добывающих счастье не только самим себе?

Лишь такие образы передадут суть времени. А маленький борец за свое маленькое счастье—это, конечно, образ трогательный, всегда вызывающий отклик, но в искусстве давно исследованный, не сулящий никаких открытий. Он снова и снова вызовет в вашей душе ответные чувства, вы обязательно будете растроганы; он подскажет режиссеру теплую, лирическую манеру, задушевность. А надо с такой же искренностью и задушевностью, также лирично, естественно, правдиво рассказать о людях, добывающих счастье всем, меняющих лицо мира.

Герой В. Некрасова Николай Митясов хорошо знает, что надо «жить не только для себя»—без этого нет, между прочим, и личного счастья. Но герои такого рода появляются в фильмах молодых режиссеров редко, очень редко. Вот это и заставляет нас спорить не только со статьей В. Некрасова, но и с хорошим, талантливым фильмом М. Хуциева «Два Федора», герои которого очень милы, но живут и мыслят ограниченно.

«Человек—общественное существо, его жизнь немыслима, невозможна вне коллектива, в отрыве от общества, с которым он связан множеством самых разнообразных отношений. Эта общественная сторона жизни человека все больше и полнее раскрывается в ходе коммунистического строительства».

В этих строках доклада Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС выражена та особенность психологии наших современников, которая прежде всего должна привлечь к себе внимание художника. Старого и молодого, мастера и дебютанта.

Как много значит «интонация» в искусстве! В ней душа художника.

В. Некрасов решительно высказался против «высокого тона» в искусстве, образцом которого является творчество А. Довженко.

Центральная тема спора изложена в его статье так:

«Да, Довженко любил «великие слова». Но так ли уж обязательно великие дела требуют именно этих слов?»

В самом деле, так ли уж обязательно?

Вспомним повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Начало великой обороны, зарождение мужества сталинградцев переданы в повести действительно простыми словами.

«—Кушать будете?—спрашивает Валега. Голос у него тихий, не его, срывающийся.

Я не знаю, хочу ли я есть, но говорю: «Буду».

Этот диалог происходит в повести в тот момент, когда только кончился первый массированный налет фашистской авиации на Сталинград.

Недавно вышла из печати книга В. Нижнего «На уроках режиссуры С. Эйзенштейна». В ней рассказано, как Эйзенштейн на примере этого отрывка из повести Некрасова учил студентов режиссерского факультета на занятиях по композиции. Он объяснял студентам, что такое «подтекст»: «Под эту строчку свободно можно подставить другую, которая выразит ее глубокий, сокровенный смысл: Я еще не знаю, как нам удастся отстоять город, но я знаю, что отстоим».

Очень хорошее объяснение!

В таком случае нельзя ли вообще обойтись без «великих слов» — тех, которые пишутся с большой буквы?

В. Некрасов утверждает — можно.

Но читаем его статью дальше:

«Командир ведет своих солдат в атаку. «За Родину — вперед!» Я затрудняюсь найти подходящее определение того, как произносились эти три слова, вырывавшиеся из тысяч уст в течение четырех лет. Ясно только, что в обыденной, окопной обстановке ни командиры, ни бойцы на такой высокой ноте не разговаривали. Она просто была не нужна. Она нужна в момент рывка, на бруствере».

Это тоже написано В. Некрасовым, только разрядка здесь наша. Итак, писатель-фронтовик свидетельствует, что «она», то есть «высокая» нота, нужна в момент рывка, в тот самый момент, когда боец идет в атаку.

В. Некрасов не обвинит нас в любви к «высокой ноте», если мы скажем, что такого рода рывков в нашей жизни очень много и не только во фронтовой обстановке. Лишь в ненавистных ему идиллических произведениях: «Вернулся с фронта лихой парень, вся грудь в орденах» и т. д., — лишь в таких произведениях не бывает никаких «брустверов». Создайте в сценарии образ человека, чья партийная, гражданская совесть не терпит ни малейших компромиссов с фальшивыми людьми, — и «рывки» явятся один за другим. Очевидно, нельзя сколотить бригаду коммунистического труда, не поведя товарищей, с которыми ты встречаешься каждый день, в трудный рывок. Что же тогда сказать о всем нашем семилетнем плане, не прибегая к «великим словам»?

Но послушаемся совета В. Некрасова и не будем прибегать к «высокой ноте». Разберемся очень спокойно в предмете спора. Что это за слова такие — великие? Почему это мы вдруг некоторые из них пишем с большой буквы?

«У писателя на первый взгляд масса возможностей. Как ни у кого. Он может вылепить жизнь человека. Хочет — выстелит ему дорогу розами, хочет — рытвинами и ухабами... Все может! А вот, оказывается, и не все. Есть нечто, что лишает его этой возможности. Есть Жизнь, Правда...».

Скажите, пожалуйста, Виктор Платонович, почему это вы сами пишете некоторые слова с большой буквы? Ведь это же самый что ни на есть высокий тон! И вы не можете обойтись без него по очень простой причине — высокий тон также свойствен человеческой натуре, как и тон повседневный, «окопный»; прописные буквы так же необходимы нам, как и строчные.

Зачем же лишать наше искусство прописных букв? Оно измельчало бы.

Для бывшего батрака Федорченко взволнованность из-за строительства нового моря так же естественна, как для Федора большого взволнованность из-за строительства крыши над головой. Однако интонация здесь другая, и это тоже естественно! Поэтому и появляются в «Поэме о море» так называемые «великие слова».

Далее: мы убеждены, что Федор совсем недавно, до начала действия фильма, то есть во фронтовой обстановке, сам жил, думал, чувствовал на «высокой ноте», потому что ощущал себя в ответе за всю страну. Но авторы фильма взяли этот могучий эпический образ хозяина страны в ином разрезе. Если им верить, Федор в дни мира уже не тот, каким был в дни войны.

В. Некрасов рассказал в своей статье (почему-то в статье, а не в повести, не в пьесе, не в сценарии) удивительно интересный эпизод: щадя цветущие деревца, знакомые ему саперы предпочитали лишний раз переплыть под минометным огнем Днестр, только бы не рубить белые вишневые сады. Подумайте! Это ли не «высокая нота»? И она живет в душах саперов, измученных тремя годами войны! Так рисковать (не только минами, но и трибуналом!) — во имя чего? Во имя Красоты, Весны — иначе как с прописных слова эти здесь и не напишешь.

Да ведь это опять-таки совершенно довженковский эпизод! Он прекрасно монтируется с любым эпизодом «Поэмы о море», но вот в «Двух Федорах» показался бы высокопарным, надуманным. Излишне суховат, что ли, для такого поступка Федор, хотя он и делает добрые дела; нет в нем как раз довженковской поэтичности, широты натуры, любви к большому, прекрасному миру, а вообще он человек, как мы знаем, очень неплохой.

Может быть, мы недостаточно коротко познакомились с ним? Как же узнать Федора получше? В. Некрасов дважды советует посидеть с ним не за пустым столом. Допустим. А вдруг не о чем Федору рассказать? Ведь поставить фильм о человеке — куда более верное средство развязать ему язык. Однако же авторы не развязали.

Впрочем, пусть Федор будет неразговорчив, пусть скромно отмалчивается, мы догадались бы, что у него на уме и на душе, если бы только он и после фронта сохранил свойственную советскому солдату, да и вообще советскому человеку, заинтересованность в том, что делается в стране и во всем мире, если бы он думал не только о крыше над головой, любил не только членов своей семьи. В фильме «Два Федора» — благородном, чистом, как совершенно правильно пишет о нем В. Некрасов, но ограниченном, — мы об этом ничего не узнаем.

Какой же следующий фильм поставит Марлен Хуциев? Какого рода людей изберут он и его свер-

стники своими героями? Вот что нам более всего интересно.

Казалось, после «Весны на Заречной улице» М. Хуциев и Ф. Миронер, подобно их героине Тане Левченко, постараются получше узнать сталевара Савченко, покороче с ним сойтись—ведь как изменилось, обогатилось Танино представление об этом человеке, когда Таня увидела его не в мещанской обстановке, где он сам выглядел пошловато, даже не в классе вечерней школы, а там, где он был неотразимо хорош,—в творчестве, в любимом деле. «Улица молодости» Феликса Миронера (по сценарию Миронера и Хуциева) как раз была попыткой взглянуть на молодого строителя, рабочего парня, так сказать, с ближней точки, исследовать характер героя в его взаимоотношениях с товарищами по труду, но фильм получился схематичным. В деталях фильма давала себя знать добротная реалистическая школа, но не хватало ему опять-таки широкой, обобщающей, поэтической мысли.

...Мы хорошо помним, какое впечатление произвела на читателей 1946 года повесть В. Некрасова «В окопах Сталинграда». Ее читали повсюду в нашей стране, она стала популярной во многих зарубежных странах. В литературе зазвучал свежий молодой голос участника великих событий. Точно, достоверно, предметно были описаны боевые дни защитников Сталинграда. И всем было ясно, как драгоценны наблюдения писателя—прямые, непосредственные, как говорят разведчики, «визуальные». Офицер-фронтовик, взявшийся за литературный труд, описывал то, что видел своими глазами, трогал своими руками. Однако ж помним мы и то, какое сильное, почти физическое желание испытывали мы, читая эту повесть,—желание приподняться над блиндажами, занять другой, более высокий НП, чтобы увидеть более широкую панораму событий, более обобщенную картину времени.

На упомянутом уроке режиссуры Эйзенштейн совершенно правильно отметил, что повести Некрасова не хватает «акцентированной целенаправленности». Но это замечание относится ко всей той стилистике, сторонником которой является писатель. Урок Эйзенштейна заключался в том, чтобы научить студентов выявлять свое активное отношение к материалу, взятому из действительности.

Повести В. Некрасова не хватало генерального обобщения. Мы думали: «Спасибо В. Некрасову за то, что он написал, но понадобятся другие книги, чтобы все то, что мы называем Сталинградом, было запечатлено в искусстве».

Это спор художественных вкусов, и нет нужды огорчаться, что здесь А. Довженко и В. Некрасов несхожи друг с другом. Но вот где В. Некрасов мог бы проявить большую чуткость. Он пишет о том, что условности поэтической формы «Поэмы о море» ему не мешают. Мешает другое— «условность, декларативность, «рупорность» самих героев, искренности которых я, к сожалению, не всегда верю». Вот эта мнительность, абсолютно ничем в статье не объясненная, остается, как говорится, на совести автора. С этим-то уж согласиться никак нельзя: трудно представить себе более искреннее слово в искусстве, чем слово Довженко. Никогда он не грешил по части фальшивых идиллий. Он видел жизнь сложной, полной трагедий и прекрасной. Это и есть довженковское мироощущение. Оно проявилось без примесей и в его первом и в последнем фильме.

И героя своего, советского человека, Довженко горячо любил, не приукрашивая его. Он дал одному из любимых своих персонажей, Игнату Федорченко, такой внутренний монолог: «Я бессмертный, счастливый человек, и то, что я чувствую, и то, что я делаю,—прекрасно». В этом суть мировоззрения любимых героев Довженко.

Но тут вдруг В. Некрасов становится таким же придирчивым, как тот работник Министерства культуры, о котором он рассказал в своей статье. «А имеете ли вы право так говорить, товарищ генерал?»—восклицает В. Некрасов. В самом деле, человек мужественный, многое давший стране, но все-таки грешный, недовольный многим в себе самом и вокруг себя—словом, простой смертный (хоть и в генеральском чине), Игнат Федорченко вдруг называет себя бессмертным и счастливым.

По какому праву?—возмущается уважаемый нами писатель.—Он и колхозу, кажется, не помогал, и сына своего плохо воспитал. Писатель даже хочет познакомиться с отцом Игната Максимовича специально для того, чтобы разузнать, как вел себя сынок в детстве.

Но тут мы решительно скажем: прав все-таки Игнат Федорченко, хоть он и многим грешен; больше того—если бы не было у него этого счастливого внутреннего ощущения, он вовсе не был бы нашим современником. Он завоевал право на бессмертие дорогой ценой.

Из статьи В. Некрасова мы узнали, что он учился в студии К. С. Станиславского. В ней описан очень поучительный этюд с воображаемым телефонным аппаратом. Константин Сергеевич со свойственной ему острейшей наблюдательностью заметил, что студиец шесть раз подряд набрал одну и ту же цифру. Он сказал студийцу:

— И я не поверил вам. Не поверил в маленьком, в детали, не поверю и в большом.

Очень типичное для К. С. Станиславского замечание! Да, именно такой точности физических действий, правды бесконечных подробностей («распро-ультранатурализма»—он сам придумал это длин-

ное слово) требовал Станиславский от учеников, чтобы подойти к воплощению «жизни человеческого духа».

Мне посчастливилось часто бывать на таких же занятиях Константина Сергеевича. И я хорошо помню эти этюды, служившие Станиславскому поводом для больших, интереснейших бесед об искусстве. Помню, Константин Сергеевич сказал ученику:

— Покажите мне, как Гамлет трижды—в начале, в середине и в конце спектакля—отворяет калитку в Эльсиноре, и я скажу вам, что роль Гамлета готова.

Константин Сергеевич имел в виду следующее: если актер всеми помыслами живет в образе Гамлета, тогда он ясно представляет себе даже то, как Гамлет отворяет калитку,—значит, роль созрела.

Студийцы обычно начинали с «калитки», но многие далеко от нее не уходили.

Поразительная по богатству мыслей, по знанию человеческой природы система Станиславского на долгие годы оплодотворила русское и мировое искусство. Но она не стала и не могла стать универсальным ключом в искусстве. Ни Шекспир, ни Шиллер не стали пока драматургами Художественного театра.

В этюде с телефоном нельзя видеть поучение на все случаи жизни художника. Если бы наше искусство превратило один из советов К. С. Станиславского в железный закон, многие художники оказались бы в тупике. Тогда наша кинематография не знала бы творчества А. Довженко, а театр просто не смог бы поставить ни одной пьесы В. Маяковского,—живая ткань «Земли», «Поэмы о море», «Клопа», «Бани» состоит из других клеток.

Ни Александр Довженко, ни Владимир Маяковский не искали тех обстоятельных, точных психологических, бытовых и всяких иных мотивировок, которые объясняют каждый шаг героя. Они ведут рассказ впрямую, «от себя»—от первого лица, причем лицо это страстное, взволнованное, у него интонация трибуна, а не повествователя. Нет оснований отказываться от такой интонации в искусстве, от стилистики, свойственной школе Довженко. У этой стилистики слишком большая родословная.

В. Некрасов полагает, что автор «Поэмы о море» погрешил против правды, не показав, каким образом односельчане Зарудного получили отпуск или командировки в одно и то же время, каким образом колхоз «содержал» их.

Но здесь возникает вопрос огромной сложности. Что это значит—точно мотивировать встречу односельчан?

В. Некрасов предъявляет кинематографии требования определенной художественной школы, к которой принадлежит он сам. Эта школа верит в то, что правду жизни можно выразить только в формах самой жизни. Она требует от художника не только реализма, но и, так сказать, «микрореализма».

На первый взгляд истина проста и ясна—да, эта школа одержала большие победы в искусстве последних лет; да, она особенно широко распространилась в послевоенные годы; в сущности, такое талантливейшее течение в мировой кинематографии, как итальянский неореализм, есть один из притоков этой могучей реки; да, есть нити, прочно связывающие эту художественную школу с современностью.

Но куда же отнести, скажем, творчество Веры Мухиной? Мы помним, как Мухина выступила в «Правде» со статьей о богатстве художественных средств, как она отстаивала право художника на аллегорию, символ, то есть на такие художественные формы, которые как будто не соответствуют формам самой жизни, а на деле прекрасно выражают ее сокровенную правду. И не только в теории, но главным образом в блистательном художественном творчестве Вера Мухина доказывала, что истинную сущность нашего времени может выразить и поэзия обобщенная, патетическая, пользующаяся и аллегориями и всеми прочими условными художественными формами. Ее эпическое изваяние «Рабочий и колхозница» вписано в облик Москвы так же органично и прочно, навеки, как, скажем, опекушинский памятник Пушкину. Хотя, с точки зрения «маленькой правды», это непропорциональное, надуманное и вообще нескладное произведение.

В. Некрасов увидел—и он прав—родственную близость мухинской скульптуры и «Поэмы о море». Да, это родство по крови и по вере, это одна художественная школа, опять-таки прочно связанная со своим временем!

То, что мы условно назовем здесь «школой Довженко—Мухиной» (а к ней можно причислить много других выдающихся художников, среди них—и Маяковский, и Эйзенштейн, и Вертов), связано с торжеством величайшей революции и социализма, с событиями наикрупнейшего масштаба, с темой «судеб народных».

Опыт советской культуры показал—проходит время, в общем не такое уж большое, и непривычная, сложная художественная форма становится и понятной и любимой зрителями, если она выражает благородный строй мыслей и чувств художника-современника. Кому теперь кажется непонятным Маяковский?

Советские художники, как весь наш народ, едины в своих идейных устремлениях, социалистический реализм объединяет их общностью главнейших творческих принципов.

А спор художественных школ будет продолжаться. И ни одна из них не станет единственной.

М. Рыльский

Правда, красота, истина

Вокруг значительных художественных произведений зачастую возникают споры, иногда очень яростные. Мгновенное всеобщее признание далеко не всегда является гарантией значительности произведения и прочности его славы. Непризнание или неприятие произведения частью общества, даже такого высокоразвитого общества, как наше советское, не составляет еще решительной причины для того, чтобы окончательно поставить крест на произведении. Простоту, которая, вообще говоря, является признаком высокого искусства, иногда смешивают с упрощенностью, примитивизмом, голой схематичностью. Помню, как горячо отстаивал на I съезде советских писателей покойный Егише Чаренц право художника на прекрасную сложность. Согласимся: такие мировые шедевры, как «Божественная комедия», «Фауст», «Дзяды» Мицкевича, «Медный всадник» Пушкина, «Моисей» Ивана Франко отнюдь не подходят под понятия простоты и общедоступности в обывательском значении этих слов.

Такие мысли возникли у меня, когда я решил поговорить о спорах, загоревшихся по поводу сценария Александра Довженко «Поэма о море» и одноименного кинофильма, созданного художественным коллективом под руководством Ю. И. Солнцевой и по предначертаниям покойного Александра Петровича. Признавая, что кинофильм является огромным достижением нашего искусства, я поведу речь о сценарии и о творческом облике его автора.

Довженко был рожден, чтобы творить. А творить означало для него — принимать самое деятельное участие в жизни. В молодые годы он был художником в узком значении слова. В его работах того времени ясно уже выступает та черта, которая определила его как великого мастера киноискусства и первоклассного писателя. Эта черта — любовь к жизни во всех ее проявлениях, жизни полнокровной, полнозвучной, сочной и яркой,— и любовь к искусству, которое отражает эту жизнь с художественной правдивостью.

Понятие художественная правдивость не вполне совпадает с понятием житейская правдивость. Обратимся к некоторым примерам. Я не буду говорить о таком могучем элементе искусства, как фантастика. Речь пойдет о чисто реалистических вещах.

Любимый писатель Александра Довженко, творческой своей учебы у которого Александр Петрович никогда не скрывал, Гоголь в своем гениальном реалистическом творчестве меньше всего заботился о внешнем правдоподобии, о том, чтобы все было «точнёхонько так», как в жизни. Разве мог быть в жизни уездный город старой России, где бы все местное «начальство» так вот, вдруг, по самым нелепым признакам, на основании идиотских россказней Бобчинского и Добчинского, бесповоротно уверилось, что столичный вертопрах и болтун, «дрянь, сосулька» Хлестаков— это и есть тот «высокий» чиновник из Петербурга, ревизор, которого с таким трепетом ожидали Городничий и его окружающие? Разве могло быть в жизни, чтобы Павел Иванович Чичиков, разъезжая по деревням той же старой России со своей оригинальной «негоцией», одного за одним встречал людей, имена которых олицетворяют не только крепостническую Россию, но и самые яркие черты человеческих характеров вообще,— Собакевича, Манилова, Плюшкина, Ноздрева, Коробочку и т. п.?

Всего этого «не могло быть», и это меньше всего смущало Гоголя, как не смущало, скажем, Шекспира то, что он своевольно, во имя художественной идеи сталкивал людей и события вопреки житейскому правдоподобию. Не заботясь об этом правдоподобии, чрезмерно сгущал и накалял атмосферу своих гениальных романов Достоевский. Все это общеизвестно.

Рабочего - революционера в «Арсенале» Довженко никак не могут убить вражеские пули. Это неправдоподобно, но это великая правда.

Любители скучного, мелкого, унылого житейского правдоподобия обращают внимание на один из узловых сюжетных моментов в довженковском сценарии «Поэмы о море».

Им кажется странным, как это председатель одного из приднепровских колхозов смог созвать из разных концов страны всех земляков, родившихся в деревне, где находится этот колхоз, людей самых разнообразных профессий. Кто, дескать, отпустил их с работы, кто дал командировки, как успели они взять билеты на пароходы, поезда, самолеты и т. п., как умудрились прибыть в деревню одновременно и т. д.

К этим недоуменным голосам, к голосам той части наших читателей и зрителей, которая ищет в художественных произведениях вот этой самой мелкой «правдивости», присоединил, к сожалению, своей голос и талантливый писатель Виктор Некрасов.

Тов. Некрасову не понравился фильм, не по душе ему, как видно, и сценарий. По поводу «Поэмы о море» тов. Некрасов вспоминает знаменитое «не верю» Станиславского. (Кстати сказать, приводимый В. Некрасовым пример — не самое блистательное в наследии великого художника). Тов. Некрасов «не верит» образам, созданным Александром Довженко. Я верю. Тов. Некрасов заявляет, что фильм не вызвал у него слез. У меня — и у многих зрителей — вызвал. Ну, и что же? Может быть, это характеризует не фильм, а тов. Некрасова?

С язвительным пристрастием допрашивает Виктор Некрасов одно из центральных лиц сценария и фильма, генерала Федорченко: Кто ты, мол, такой? Вправду ли ты хорошо воевал, не напрасно ли тебе даны ордена? Почему ты плохо воспитал сына? Почему ни разу после войны не был в родной деревне, у престарелого отца?.. Список таких вопросов можно бы продолжить до бесконечности. Тов. Некрасову как будто невдомек, что за плечами Федорченко — многосложная человеческая жизнь, что образ его — большое обобщение...

Критика, подобная той, которой подвергает Виктор Некрасов «Поэму о море», легка. Но вряд ли она очень плодотворна.

Довженко говорил о себе, что он родился со склонностью к патетическому восприятию жизни. Это так и было. Всякая серость была ему органически чужда, всякая мелочность его раздражала. Об одном своем знакомом он как-то сказал, что тот мыслит «районными масштабами».

Масштабы довженковского мышления были беспредельны. Но был один центр, вокруг которого вращались все созданные Довженко образы и картины. Это — борьба человека за гармоническую, прекрасную, разумную, одухотворенную жизнь, борьба человека за счастье человечества. Точнее: борьба за построение коммунистического общества. Это — сквозная идея всего творчества Довженко.

Ни ратные победы, которые славил Довженко в своем творчестве времени Великой Отечественной войны, ни победы трудовые, которым посвящена «Поэма о море», не даются легко. В безмерном напряжении, в разнообразнейших сплетениях человеческих характеров и умов, сквозь муки, гнев, любовь, ненависть, ревность, преодолевая в себе и в других остатки старого и отжившего, строят люди — советские люди — Каховское гидросооружение и заливают родные села новым — Каховским — морем.

«Поэма о море»— гениальное обобщение. Это произведение глубоко реалистическое и глубоко символическое. Символическим мне кажется и то, что на таком высоком, горячем, пурпурном аккорде оборвалась жизнь великого художника-мыслителя.

У нас часто говорят о «национальной специфике» искусства. Много здесь еще неясного, но бесспорно, что Довженко был примером именно национального художника. Это с особенной яркостью сказалось именно в «Поэме о море». Творец только тогда может достигнуть всечеловеческого звучания, когда он воплощает, конденсирует в себе все лучшие черты своего народа. Таким был украинец Александр Довженко.

Довженко был сознательным новатором, он горячо приветствовал искания и дерзания в искусстве. Но жили в сердце неуемного Сашко, как звали его близкие друзья, любовь к народной песне, к Гоголю, к Шевченко. Украинскими песнями, поэзией родного пейзажа пронизана вся «Поэма о море». Национальный момент в «Поэме», к слову сказать, совершенно прошел мимо внимания В. Некрасова.

В одном из своих выступлений Александр Петрович сочувственно цитировал слова Анатоля Франса: «Если бы мне предложили выбирать между правдой и красотой, то я выбрал бы красоту, потому что она ближе к истине...».

Этой вот именно красотой, более близкой к истине, чем куцая житейская, обывательская «правда», высокой красотой нетленной всемирной правды озарено творчество Александра Довженко, озарена его величественная «Поэма о море».

С. Фрейлих

За большую сценарную литературу!

I. САМАЯ ВАЖНАЯ ПРОБЛЕМА САМОГО ВАЖНОГО ИЗ ИСКУССТВ

Литературный сценарий—идейно-художественная основа фильма. Кинодраматургия—основа киноискусства. Мы постоянно повторяем это. Однако кинодраматургия не стала еще предметом постоянного изучения, как, скажем, драматургия театра.

Драматургия кино не стала еще предметом изучения для критики. Легко убедиться в этом, просмотрев на выбор десяток рецензий или статей о фильмах: как правило, мы не найдем в них анализа драматургических принципов. А между тем это основа, определяющая и режиссерские принципы постановки и все остальные ее компоненты.

Столь же равнодушна к этой проблеме и наша теория. Кроме книги профессора В. Туркина «Драматургия кино», мы не знаем работ, приближающихся к задаче создания теории киносценария. Не случайно труд В. Туркина до сих пор является незаменимым пособием для изучения теории кинодраматургии, хотя во многом устарел, ибо был написан в начале 30-х годов и опирался главным образом на опыт немого кино.

Не изучается кинодраматургия и историками, они говорят о ней лишь попутно и в связи с анализом общих процессов развития кино. И снова театральная драматургия находится здесь в выигрышном положении. Достаточно, например, сравнить два первых тома очерков истории театра и очерков кино, чтобы это стало очевидным. Каждая глава тома истории театра начинается разделом, характеризующим драматургию данного периода. Драматургические принципы здесь рассматриваются как предпосылка, содержание процесса, его основа. В нашем же томе по истории кино о драматургии в таком плане нет и речи, она не взята как предмет исследования, о ней говорится попутно.

А разве в драматургии кино не сложился, как и в драматургии театра, свой процесс, который должен быть исторически осмыслен? Это тем более необходимо, что кинодраматургия всегда определяла уровень киноискусства, его достижения, его слабости, его типические черты. Это видно уже по первому периоду истории советского кино, рожденного в годы гражданской войны.

Но тогда киносценарий существовал в неполноценной форме, откуда и происхождение самого термина «киносценарий»—произведения для экрана писались в форме сценариев-схем, подобно сценариям театра импровизации и пантомимы.

Процесс превращения первоначального сценария-схемы в произведение, представляющее самостоятельную художественную ценность, происходил в органическом взаимодействии, с одной стороны, с развитием литературы и драматического искусства, с другой—с развитием экранного (кинопостановочного) искусства.

Как литературная форма, сценарий практически начал складываться лишь в 20-е годы. Более того, в этот период кино развивалось под знаком отрицания сценария.

Особенно отчетливо это проявилось в документальном кино того времени, и прежде всего в творчестве Дзиги Вертова и его школы. Вертов выступил вообще против сюжетности, против «организованности» художественного кино. Для него с сюжетностью ассоциировалось старое буржуазное кино. Источник этого заблуждения станет понятным, если вспомнить, сколько выходило фильмов, в которых новый материал лишь приспосабливался к банальному сюжету. Такой сюжет действитель-

но мешал идти к жизни, мешал захватить «жизнь врасплох».

Под знаком оппозиции к кинодраматургии рождалась и новая художественная кинематография. Оказывал свое воздействие и Пролеткульт, ратовавший за безгеройный фильм без сюжета.

Влияние теорий Пролеткульта мы можем обнаружить в «Стачке» Эйзенштейна. Однако там, где Пролеткульт остановился, Эйзенштейн сделал лишь свой первый шаг. В «Броненосце» он отбросил не вообще сюжет, а старый тип сюжета, не героя вообще, а старого героя, изолированного от ведущих общественных сил, и показал в качестве героя народ, массу, персонифицировав ее, раскрыв ее психологию. «Броненосец «Потемкин» оказался настолько непривычным для норм прежнего киноискусства, что его приняли вначале за произведение, построенное исключительно по принципу хроники.

Если о многих фильмах того времени судить не по тем оценкам, которые случайно закреплены за ними, и не по тогдашним декларациям их авторов, а по существу, то нельзя не прийти к выводу, что и Дзига Вертов (в документальном кино) и Эйзенштейн (в художественном) способствовали развитию новой кинодраматургии, ибо подняли на новый уровень режиссуру, опирающуюся на глубокое знание жизни, на отчетливую идею, на композицию нового типа, то есть на такие драматургические принципы, которые в фильмах этих мастеров еще ждут своего исследования.

Значительно ранее были осознаны драматургические принципы другого выдающегося произведения того времени—фильма «Мать». Вероятно, это произошло потому, что фильм был создан по сюжету известного романа: сценарный этап работы здесь более нагляден. И все-таки мы еще мало знаем о том, какой огромный труд был здесь проделан, как сложны были поиски. Они в равной степени занимали и Пудовкина, написавшего как раз тогда свою работу «Киносценарий», и Зархи, выступившего со своей статьей «Драматургические принципы киносценария». Анализ этих работ показывает, что фильм «Мать» Зархи—Пудовкина—глава не только в истории режиссуры, но и в истории драматургии кино. Мы же пока о драматургии фильма упоминаем в скобках в связи с анализом самой постановки.

Противоречия творческого метода Кулешова станут для нас яснее, если мы вдруг увидим, как талантливый художник нередко стремился решать задачи кинодраматургии чисто режиссерскими приемами, в частности монтажом. Недавно на одной из дискуссий в Доме кино М. Алейников, касаясь вопроса взаимоотношений кинорежиссера и кинодраматурга, говорил, что простить себе не может того, что в свое время (будучи руководителем производства на фабрике «Межрабпомфильм») не свел режиссера Кулешова со сценаристом Натаном Зархи. Ну что ж, тут есть над чем задуматься, ибо нельзя забывать, что именно сценарист первым из создателей фильма прикасается к жизненному материалу. Еще на литературном этапе создания фильма он должен найти первое кинематографическое решение материала. От глубины мышления, зоркости, с которой сценарист увидел жизнь, от чувства кинематографа, с которым построен сюжет, зависит путь, по которому пойдет постановщик, пределы, в которых будет использована его кинематографическая палитра.

Двадцатые годы дали замечательную плеяду сценаристов-профессионалов: Н. Зархи, В. Туркин, К. Виноградская, Б. Леонидов, Г. Гребнер, В. Шкловский, А. Довженко. Этот период кинодраматургии—интереснейший предмет большого искусствоведческого исследования.

Однако сценарий как литературная форма сложился окончательно только в 30-е годы.

Два фактора помогли сценарию обрести себя и заговорить в полный голос: глубокое постижение жизни и глубокое постижение поэтики звукового экрана. Об этом свидетельствуют образцы сценариев того периода, с которыми мы можем ознакомиться теперь по выдержавшему два издания шеститомному Собранию сценариев советского кино (оба издания вышли в 1949—1951 гг.). Сюда вошли такие выдающиеся произведения кинодраматургии, как «Встречный» Арнштама, Дэля, Эрмлера, Юткевича, «Чапаев» бр. Васильевых, ленинская дилогия Каплера, «Мы из Кронштадта» Вишневского, «Член правительства» Виноградской, трилогия о Максиме Козинцева и Трауберга, «Щорс» Довженко, «Учитель» Герасимова, «Депутат Балтики» Дэля, Зархи, Рахманова, Хейфица, «Великий гражданин» Блеймана, Большинцова, Эрмлера.

Не случайно, что эти сценарии являются значительными произведениями по развитию сюжета, показу обстановки, формирующей характер, по раскрытию глубины челове-

ческих отношений, психологии нового человека.

Именно в этот период «большая литература» признала сценарий. В середине 30-х годов вышел первый сборник сценариев.

Это был период утверждения социалистического реализма. Вне этого нельзя сколько-нибудь глубоко осмыслить кинодраматургию не только 30-х годов, но и всего предшествующего этапа: все те искания, которые мы видели в искусстве кино периода 20-х годов, так или иначе были поисками того метода, который потом был сформулирован как социалистический реализм.

Весь дальнейший путь развития кинодраматургии—это борьба за окончательное утверждение нового метода, за раскрытие его возможностей, и одновременно это был путь раскрытия выразительных средств киноискусства.

Идейный и художественный уровень киноискусства всегда определялся уровнем, достигнутым кинодраматургией. И поэтому путь, пройденный кинодраматургией, должен быть осмыслен исторически, теоретически и критически, прежде чем от очеркового рассмотрения истории кино мы перейдем к созданию фундаментального труда по истории советского киноискусства.

Почему же не только в прошлом, но и сейчас нет необходимого внимания к этому вопросу? Правда, за последнее время кое-что уже сделано. Вышла книга А. Мачерета «Киноактер и драматург», где вопрос о кинодраматургии, хотя и не ставится специально, но рассмотрен со знанием дела. Ценным начинанием следует считать два выпуска сборника «Вопросы кинодраматургии» в издательстве «Искусство». И все-таки это не делает еще погоды—к систематическому исследованию проблемы мы еще не приступили. Взять, например, вопрос о монографиях. О режиссерах вышло несколько книг, несколько книг подготавливается. И это очень хорошо, но никто, насколько нам известно, не пишет книг о кинодраматургах, и ни в каких планах издательств вы таких книг не встретите.

Почему же все-таки так происходит?

Есть две причины, которые мешают увидеть в сценарии такую же литературу и такую же основу постановки, как пьеса в театре.

Первая из них заключается в том, что сценарий ставится один раз. В театре одну и ту же пьесу ставят разные режиссеры, героя играют разные актеры. Уже само разночтение подчеркивает самостоятельность литературной основы. А вот на экране трудно себе представить другого Чапаева, помимо того, которого сыграл Бабочкин в фильме Васильевых. Единичность постановки лишает сценарий самостоятельного существования: сценарий «умирает» в фильме.

Вторая причина состоит в том, что, хотя сценарий и самостоятельное произведение, формирование драматургии фильма завершается на монтажном столе. Правда, аналогичное явление мы встречаем и в театре, по поводу чего еще Островский заметил: «Драматическое произведение только на сцене получает свою окончательную форму»*. В этом же смысле мы можем сказать, что последний вариант сценария мы можем прочесть только на экране. Но здесь «окончательная форма» достигается такой принципиальной работой, как съемка игры актера, монтаж множества кадров в единое целое. Оригинал картины в своей единственной «окончательной форме» размножается для миллионов зрителей. Режиссер кино оказывается в большей степени соавтором драматурга, нежели режиссер театра. Поэтому мы перестаем замечать самостоятельную работу драматурга, труд его в нашем восприятии отчуждается в пользу постановщика.

Это отчуждение в нашем восприятии происходит даже в тех случаях, когда сценарист и режиссер одно и то же лицо.

Так, мир давно уже признал Александра Довженко выдающимся кинорежиссером, но о Довженко-писателе говорили лишь в узком кругу кинематографистов—знали, что он сам пишет сценарии для своих постановок. И конечно, Довженко не был упомянут ни в одном, даже самом подробном очерке советской литературы. Теперь издан том**, где впервые собраны вместе его сценарии, и перед нами предстал писатель большого масштаба. Не будет преувеличением сказать, что Довженко мог бы войти в историю советской культуры и помимо своих фильмов—только этой книгой.

Но вправе ли мы, киноведы, сетовать на то, что сценарий для многих пока остается «внутри» фильма, что многие не видят его само-

---

* А. Н. Островский, Проект «Правил о премиях Дирекции императорских театров за драматические произведения». Полн. собр. соч., М., Гослитиздат, 1949—1953, т. 12, стр. 197.

** Александр Довженко, Избранное, М., «Искусство», 1958.

стоятельного эстетического значения? Конечно, нет. Мы сами виноваты в этом, ибо еще не выработали и не предложили литературоведению методологию анализа сценария, который является произведением не только литературным, но и кинематографическим.

Ведь когда-то и пьеса, самостоятельное значение которой среди других видов литературы теперь ни у кого не вызывает сомнения, существовала «внутри» спектакля. Не сразу она отделилась от театрального зрелища, обрела свою природу и вошла в литературу как самостоятельная ее часть. Процесс этот в кино (которое существует не тысячелетия, как театр, а всего лишь несколько десятков лет) только начинается. Поэтому почетная задача теории—способствовать ускорению этого процесса, развитию его в верном направлении, быть непримиримой к отступлению кинодраматургии от ее природы, от ее генерального пути развития.

Вот почему мы хотели бы оспорить основные положения статьи Ан. Вартанова «О природе киносценария» («Искусство кино», 1959, № 2), вдруг так отчетливо пролившей свет на существующее многие годы неверное отношение к сценарию.

II. ЛИТЕРАТУРНОСТЬ И КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ

Сквозная мысль, пафос статьи Ан. Вартанова заключается в том, что он противопоставляет литературную и кинематографическую выразительность. Он их рассматривает как начала антагонистические. Автор приводит из современной сценарной практики немало примеров дурной литературщины и подвергает их резкой и, заметим, справедливой критике. В самом деле, сценарий, сплошь состоящий из литературных красот, реминисценций, доставляет большие хлопоты кинофабрике: литературная шелуха отлетает прочь, и остается очень мало для постановки. Но обобщений, которые делает Вартанов, и его выводов мы не разделяем. Киносценарий, заключает автор, не может относиться к виду художественной литературы, к творчеству, оружием которого является слово,— кинематографическая выразительность в другом. Не поспешны ли эти выводы Ан. Вартанова?

Можно ли вообще извлекать законы из образцов, которые сам же признаешь неудачными? Можно ли, например, судить о принципах прозы по романам, которые мы заведомо считаем плохими? Можно ли говорить о специфике поэтического творчества на основании стихов, в которых есть лишь внешнее— рифма, ритмика, строфы, но нет основного— поэтического ощущения действительности и свойственного лишь поэзии метода подачи материала. Вероятно, объективный человек ответит на такой вопрос отрицательно.

Не так поступает Ан. Вартанов. Он, например, делает обобщения, приведя некинематографический, по его мнению, чисто литературный кусок из сценария М. Смирновой «Полюшко-поле» об агрономе Савицком*.

Кстати, мы не согласны с тем, что все в этом отрывке абсолютно некинематографично, что все здесь «налет» литературы, что все это невоспроизводимо на экране. Так, приближение грозы вполне доступно динамической живописи экрана; не чужды экрану и такие наглядные детали, передающие образ порыва стихии: «...ветер налетел, пригнул к самой земле колосья и отпустил».

Допустим, однако, что весь отрывок совершенно «литературен» и абсолютно «некинематографичен»,—не слишком ли все-таки поспешен в своей категоричности вывод Вартанова: «Конечно, форма записи у Смирновой предельно некинематографична». Из контекста ясно, что речь идет не о данном отрывке, а вообще о манере сценаристки.

Зачем же на основании одного, пусть действительно неудачного примера делать вывод о «некинематографичности» произведений одного из наших самых профессиональных и своеобразных кинодраматургов? Тем более что из суммы таких примеров делается столь же категорический вывод о чуждости литературе кинематографической выразительности. А если привести из творчества той же М. Смирновой другой пример, ну, скажем, следующий эпизод из ее сценария «Сельская учительница».

«В нашем селе... началась... коллективизация... Пишите: в нашем селе началась коллективизация... Написали?

Все старательно пишут. Один только мальчик держит перо над чистой страницей бумаги. Перо вздрагивает.

Это Никита Буков.

Глаза его устремлены на учительницу. В душе его идет такая борьба, что он не разбирает слов учительницы.

---

* «Искусство кино», 1959, № 2, стр. 45—46.

Он только видит ее милое лицо, ее походку, ее руки, ее часики на черном шнурке... Ее седеющие легкие волосы. Ее голос заставляет его вздрогнуть.

— Разберем это предложение...—говорит она.

Подбородок Никиты начинает дрожать, крупная слеза падает на тетрадь, он наклоняется, перо скользит по бумаге.

«Нынче ночью вас хочут зарезать, а школу сжечь»,—читаем мы его взволнованные каракули»*.

Из такого примера трудно сделать вывод, что почерк М. Смирновой некинематографичен и что литература противостоит кинематографической выразительности. Более того, по этому отрывку, нам кажется, можно судить вообще о специфике сценарного письма, о природе кинодраматургии.

В этом эпизоде сценарий раскрывается перед нами прежде всего как литература драматическая. Это выражено прежде всего в самом содержании эпизода: завязывается острейшая драматическая ситуация, разрешение которой решит судьбу и даже самую жизнь героини.

Но драматизм, то есть содержание, не есть еще драматургия, он требует определенной формы. В эпизоде мы ощущаем именно драматическую форму: сюжет развивается благодаря непосредственному д е й с т в и ю персонажей, причем действующим лицом оказывается и не присутствующий в кадре отец мальчика, чью тайну, борясь с собой, раскрывает он своей учительнице.

При этом перед нами не сценическое действие, а именно кинематографическое, что видно, например, по таким приемам, развивающим драматический конфликт. Фраза учительницы, диктующей ребятам: «В нашем селе началась коллективизация»,—осталась бы для нас информацией о новом этапе в истории села, если бы на крупном плане мы не прочли в тетради ученика: «Нынче ночью вас хочут зарезать». В этом столкновении фраз, данном в чисто кинематографическом ви́дении, завязывается новый драматический узел.

И, наконец, последнее—мы ощущаем в эпизоде н а г л я д н о с т ь действия. Наглядность может быть и в прозе: у ее мастеров выписанные ими фигуры мы часто ощущаем почти в пластической конкретности. Природа наглядности у сценариста иная: он тоже должен, прежде чем написать, увидеть вображаемое действие, но увидеть как бы в предчувствии игры актера, снятой затем во множестве кадров оператором, смонтированных впоследствии режиссером в единую картину. Все это входит в понятие «кинематографическое действие», и мы ощущаем его в эпизоде Смирновой, поэтику которой характеризуют наглядная детализация и монтажное мышление. В фразе «Нынче ночью вас хочут зарезать» учительница обращает внимание на неправильное «хочут», подчеркнув его красным карандашом, и только потом оценивает смысл фразы. Это «сейчас» и «потом» не могло бы соединиться в единый образ, если бы сценарное письмо не было бы уже в своей основе монтажным.

Ан. Вартанов ищет чистой кинематографичности, не зависимой от слова. Для него слово в сценарии всего лишь «сосуд», который должен быть еще наполнен определенным пластическим содержанием; слово легко может быть заменено, ибо скорее обозначает действие, чем выражает его.

Свои рассуждения о роли слова в сценарии Ан. Вартанов обосновывает установившимися в эстетике представлениями о границах литературы и живописи.

Он пишет так: «У разных видов искусства, способных изображать одни и те же сферы бытия (например, пластику тела или мир звуков), изображение отличается друг от друга не только эстетическим материалом, из которого строится художественный образ. То есть пластика в литературном изображении отличается от живописной пластики не только тем, чем слово отличается от линии и света... На самом деле гораздо более важным отличием в эстетическом плане является то, которое связано со способом построения художественного образа с непосредственным и опосредствованным изображением... Сочетание непосредственного и опосредствованного изображения составляет образную ткань, свойственную каждому виду искусства и определяющую его специфику».

Ну, что ж, наблюдения эти верны. В самом деле, когда мы читаем роман и видим развертывающееся во времени действие, мы не можем точно так же представить себе его и в пространстве, ибо, как бы ни были точны описания у автора, каждый читатель посвоему домысливает себе пейзаж, внешность героя и т. д. Развернувшееся в пространстве действие для всех одинаково конкретно, но

* «Избранные сценарии советского кино», т. 6, стр. 231.

при созерцании произведения живописи для каждого из нас происходит личное домысливание того, как события развивались до и после изображенного момента (то есть как они развивались во времени).

Такая строгая разделенность живописи и поэзии определила их внутренние эстетические законы.

Законы эти отчетливо сформулировал еще Лессинг. Сопоставив описание гибели Лаокоона у Вергилия со скульптурой «Лаокоон» Агесандра, Полидора и Афинодора, а также сравнив изображение мифологических сюжетов Гомера со скульптурой и живописью античных художников, Лессинг пришел к выводу, что один и тот же сюжет выявляется по-разному в поэзии (широко понимаемой им как искусство слова вообще) и живописи. В поэзии событие отражается как действие, меняющееся во времени, поэтому поэзия отыщет в событии одни оттенки и обратит наше внимание на них; изобразительное искусство неспособно показать развитие действия во времени, оно неизбежно изобразит один из его моментов, но зато покажет его в конкретно-чувственной форме, в пространстве, в его линейной завершенности.

Таким образом, мы не только согласились с мыслями Ан. Вартанова о противоположности литературы (временно́го искусства) и живописи (искусства пространственного), но и подкрепили их рассуждениями Лессинга.

«А при чем здесь кино?»—спросит читатель.

А вот при чем. «Кинематограф почти во всем противоположен литературе»,—делает вывод Ан. Вартанов. Но вывод этот ничего не стоит, ибо является результатом механического отождествления кинематографа с живописью: отношение живописи к литературе он прямо переносит на отношение к литературе экрана.

И напрасно автор корит искусствоведов (фамилии их не названы) за непонимание синтетической природы кино; ему самому следовало бы вникнуть в то, что кинематограф—одновременно и временно́е и пространственное искусство. Разумеется, тогда он пришел бы к другим выводам.

Кино синтезирует в себе выразительные средства других искусств.

В то же время каждому из искусств, входящих в синтез, кино оставляет его материал и его выразительность. Так, например, кино знает искусство исполнителя, но не дает нам непосредственного исполнения актера; кино—искусство живописное, но нет в нем неповторимого, реально ощутимого мазка кисти художника. Ни одно из них кино не может заменить, ибо соединяет лишь противоположные их качества. Речь идет именно о синтезе, а не о смешении. В противном случае кино не могло бы решать самостоятельные задачи в изображении действительности.

В самом деле, кино живописно, однако, опираясь только на изображение, оно неспособно воссоздать завершенную картину реальных человеческих отношений. Вспомним несколько давний, но очень характерный для такого случая фильм «Разгром» (1931), в котором при экранизации повести был сделан расчет лишь на пластические возможности кино. Но при всем мастерстве оператора (одной из последующих работ оператора А. Сигаева, снявшего этот фильм, был «Чапаев») на экране оказалась серия хорошо исполненных в изобразительном отношении картин, потерявших между собой внутреннюю, «литературную» связь. Кино здесь не трансформировало литературный сюжет, а просто обошло его и оказалось без опоры: оно выступило в фильме лишь в роли иллюстратора средствами живописи.

Кино обладает свойствами литературы, но реализовать в кино повесть или роман без предварительной модификации литературной формы невозможно. В статье «О киноинсценировках литературных произведений» (в сб. «Как мы работаем над киносценарием») В. Туркин, работавший в свое время в Союзкино, вспоминает о таком курьезном факте: руководитель отдела, приняв решение экранизировать повесть, накладывает на ней резолюцию: «Тов. Туркину. Срочно раскадровать».

«Раскадровать»—значит дать режиссерскую разработку материала, значит практически спроецировать его на экране. Но это так же невозможно, как попытаться прямо перенести живопись на экран и метод ее сделать принципом повествования.

Значит, кино не может быть только пластическим искусством, как не может быть и только литературой. В нем ломаются границы живописи и поэзии. В этом и состоит его природа, его специфика, которую мы легко можем обнаружить в наших лучших произведениях киноискусства.

Вспомним знаменитый кадр в «Чапаеве», где герой в кульминационной сцене фильма

мчится на коне в развевающейся бурке с разящим клинком в руке. Пластическое выражение образа Чапаева в этом кадре вошло в сознание миллионов зрителей, кадр этот довлеет и над живописцами, когда они обращаются к образу Чапаева. Но кадр, где Чапаев с обнаженным клинком атакует врага, не мог бы на нас так воздействовать с экрана, если бы не впитал в себя сотни других кадров картины, если бы все они не выходили из него и в то же время не возвращались к нему.

«Кадр—вовсе не элемент монтажа,—писал Эйзенштейн. Кадр—ячейка монтажа. По эту сторону диалектического скачка в едином ряде кадр-монтаж.

Монтаж—это перерастание внутрикадрового конфликта (читай: противоречия) сперва в конфликт двух рядом стоящих кусков: внутрикадровый конфликт—потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками.

Затем—разбегание конфликта в целую систему планов, посредством которых мы снова собираем воедино разложенное событие, но уже в нашем аспекте. В нашей установке по отношению к явлению...

Так дробится монтажная единица—клетка на цепь раздвоений, которые вновь собираются в новое единство—в монтажную фразу, воплощающую концепцию образа явления»*.

Как бы ни были искусно исполнены отдельные кадры, монтаж бессилен разомкнуть внутрикадровое содержание и соединить их в цельную кинематографическую картину. Живопись не может осуществить своих выразительных возможностей в кино, если внутрикадровое содержание не будет развито в единый драматический сюжет. Образ Чапаева на летящем коне складывается из сотни поступков во времени, поэтому он так отчетлив и в пространстве одного кадра. Это происходит потому, что кино—искусство пространства в формах времени. Синтез этот определяет природу драматургии сценария. Драматургический строй—черта, определяющая все другие особенности сценария. Но вопрос этот обходит Ан. Вартанов, то есть обходит главное.

---

* С. М. Эйзенштейн, Избранные статьи, М., «Искусство», 1956, стр. 189—190.

III. СЛОВО В СЦЕНАРИИ. ЖАНР

Из неверного отождествления экрана и живописи и вытекающего отсюда противопоставления кино литературе Ан. Вартанов делает и другие неверные выводы, в частности о роли слова в сценарии.

Он освобождает сценариста от слова, имеющего точную мысль, точное конкретное содержание, оставляя в его ведении лишь слово «сосуд», само по себе нейтральное и обозначающее лишь будущее действие на экране.

При этом Ан. Вартанову кажется, что он борется против литературщины и за профессионализацию киносценариста.

«Теоретики сценария как явления литературы,—пишет он,—понятно, исходят в своих рассуждениях из того факта, что характер мышления сценариста должен быть литературным». Ан. Вартанов приписывает своим оппонентам действительно уязвимые мысли. Но быть сторонником сценария как явления литературы совсем не означает отрицания того, что характер мышления сценариста должен быть кинематографическим. В этом все дело.

Слово не противостоит кинематографической выразительности. Оно—средство его достижения, оно—оружие сценариста. Нейтрализовать его—значит обезоружить сценариста и не только как писателя, но и как кинематографиста.

Сценарий в равной мере произведение кинематографическое и произведение литературное.

Сценарий не навязан литературой киноискусству извне. Само историческое развитие кино вызвало к жизни эту новую форму поэзии, а литература с ее богатыми традициями помогла ее усовершенствовать и сформировать.

Действительно, слово в сценарии имеет другую природу, но это не значит, что сценарий надо выводить за пределы литературы.

Сценарий, художественная проза и драма как разные виды литературы обладают тем общим свойством, что в каждом из них образ создается посредством слова. «Основным материалом литературы является слово, оформляющее все наши впечатления, чувства, мысли,—писал М. Горький.—Литература — это искусство пластического изображения посредством слова»*.

---

* М. Горький, О прозе. Сб. «О литературе», «Советский писатель», 1934, стр. 112.

Но дальше начинается существенное различие между художественной прозой, с одной стороны, и сценарием и пьесой, с другой. В художественной прозе слово является единственным средством сделать чувственно-наглядным характер, пейзаж и т. д. Сценарий и пьеса предназначены для дальнейшего своего осуществления в конкретно-зрительной форме, свойственной и кино и театру.

Киносценарий создает картину, которая раскрывает перед нами события чаще всего в их непосредственном свершении. В сценарии происходит непосредственное действие — и в этом его отличие от прозы, где перед читателем событие через рассказ автора выступает уже как свершившееся. Иными словами, прозе свойствен эпический строй, сценарию — драматический. И в этом отношении сценарий отличен от прозы и сближается с драмой, пьесой, где образ человека создается не описательно, не в авторском изложении, а где персонаж должен себя раскрыть своими поступками.

Отличие кинодраматургического произведения от произведения художественной прозы особенно наглядно при экранизации: перед нами одно и то же содержание в разных художественных формах, причем мы имеем возможность проследить процесс превращения одной формы в другую.

В процессе экранизации содержание повести приобретает драматургическое выражение, благодаря чему оно может быть показано на экране.

События получают здесь свою последовательность, непрерывность во времени, цельность, компактность в отношении места действия без постоянного авторского вмешательства (как это в данном случае понимал Горький), все линии в сюжете связываются вокруг единого конфликта, герои раскрываются «самосильно», события — с внутренней необходимостью и последовательностью. Смысл переработки сюжета в процессе экранизации повести заключается в д р а м а т и з а ц и и ее.

В то же время дело не только в драматизации, иначе бы сценаристы в процессе работы превратили повесть в обычную драму, пригодную лишь для постановки на сцене, но не на экране. Что экранизация повести или романа — не только драматизация их, подтверждает и то обстоятельство, что приспособление пьесы для постановки на экране так же требует усилий, как и переработка в сценарий произведений прозы.

Общее свойство сценария и пьесы, как уже отмечалось, — драматический их строй — происходит от общих свойств театра и кинематографа, каждый из которых демонстрирует действие, событие в картинах, непосредственно происходящих перед зрителем. Но сценарий и пьеса значительно отличаются друг от друга, и это, в свою очередь, идет от разных свойств театра и кино. Характер драматического действия на экране — возможность показать среду, пейзаж, тончайшие нюансы человеческого поведения и выделить их, если надо, в самостоятельную сцену — все это сближает кино с литературой и определяет природу сценарного письма.

Диалог, указывает Горький, является единственной формой раскрытия содержания пьесы. Действующие лица в ней создаются исключительно их речевым языком. Сценарий содержит диалог, то есть речевой язык, но ему также свойствен и описательный язык. В сценарии в этом смысле возможно более прямое вмешательство автора в развитие действия, в нем имеется возможность оттенить внутреннее состояние героя картинами природы, широким и подробным показом жизненных обстоятельств и поведения людей.

Сценарию свойственно и драматическое и эпическое, повествовательное начало. Сценарий — синтез их, причем сам по себе он отличается от тех элементов, которые этот синтез составляют. И это подтверждается уже самим фактом сравнения: устанавливая отличие сценария от прозы, мы обнаруживаем его сходство с пьесой; говоря о различии сценария с пьесой — в этом же пункте устанавливаем его сходство с прозой. Это является следствием того, что кинодраматургия, хотя и примиряет противоположные элементы — эпичность прозы и драматургическое начало пьесы, — тем не менее не есть ни эпопея, ни драма, но третье, совершенно новое явление литературы.

Разумеется, применение драматургической формы в кино разнообразно на практике, ибо сама синтетическая природа искусства кино, впитавшего разные искусства и разные литературные жанры, дает возможность ему быть ближе то к одному, то к другому.

В границах сценарной, кинодраматургической выразительности кино может использовать привычные уже литературные формы. Мы знаем на экране киноновеллу («Пышка»),

кинодраму («Чапаев»), кинопоэму («Поэма о море»), киноповесть («Учитель»), кинороман («Дорогой мой человек»), знаем и кинотрагедию («Иван Грозный»).

Успех развития кинодраматургии может обеспечить лишь развитие всех этих жанров, что даст возможность шире охватить жизненный материал, а также раскрыть своеобразие художника.

Ан. Вартанов, ратуя за «чистую» кинематографическую выразительность, даже не допускает сравнения сценария с тем или иным литературным жанром.

Он резко критикует тех, кто считает сценарий кинопьесой, и тех, кто видит его родственным повести, и тех, кто считает, что сценарий есть нечто среднее между эпосом и драмой.

При этом автор допускает запрещенный в полемике прием: он заведомо примитивизирует аргументы своих противников, чем облегчает себе их критику.

«Ряд авторов из года в год,—читаем мы в статье,—продолжает утверждать, что киносценарий по природе своей—кинопьеса, другие с не меньшим упорством настаивают на поразительной близости кинодраматургии к прозе. Дело чаще всего не идет дальше поверхностных аналогий и скороспелых выводов. Причем аналогии и выводы эти отличаются удивительным однообразием. Ход рассуждений одних примерно таков: в драме—диалог и в сценарии—диалог, в драме—ремарка и в сценарии—ремарка. Следовательно, сценарий—особого рода пьеса. Другие им возражают: в прозе—описание и в сценарии—описание, в прозе разговаривают и в сценарии разговаривают. Следовательно, сценарий—особого рода проза».

Напрасно Ан. Вартанов оценивает все три точки зрения огульно: «Несмотря на споры,—пишет он,—между сторонниками разных точек зрения, мы не будем рассматривать их порознь: для нас все они представляют собой модификацию одной концепции, с которой мы коренным образом не согласны».

Ан. Вартанов спорит сразу со всеми. Он не хочет рассматривать различные жанры киноискусства порознь, а они как раз развиваются именно п о р о з н ь.

Когда, например, С. Герасимов утверждает в своих статьях о близости кино к прозе, он обобщает с в о ю практику. И он имеет право это делать, ибо, идя по пути использования творческого опыта прозы, богатства ее психологических характеристик, ее возможностей детализации, он в конце концов обогатил и актерскую и режиссерскую кинематографическую палитру.

Когда Е. Габрилович пишет о сценарии как о своеобразном соединении повести и пьесы, он обобщает с в о й опыт, а следовательно, практику кинодраматургии в целом.

Теоретик же должен уметь соединить р а з л и ч н о е для того, чтобы вывести о б щ и е законы. Ан. Вартанов игнорирует опыт разных практиков, ибо они противоречат его установкам.

«Третья точка зрения,—пишет он,—не имеет никакого основания, кроме того, что грань между эпосом, драмой и лирикой, как известно, не является непроходимой, а посему в эпосе всегда есть элементы драмы, а в драме—эпоса. Кстати сказать, здесь нельзя не вспомнить слова Белинского о том, что «...драматическая поэзия представляет собой слияние (конкрецию) этих крайностей (то есть эпоса и лирики.—*А. В.*) в живое и самостоятельное третье». Спрашивается: если уже сама драма представляет собой слияние эпоса и лирики, то какой смысл можно вкладывать в понятие сочетания драмы и эпоса?!»

Напрасно автор использует Белинского лишь для игры понятиями и словами. Думаю, что у классика критики как раз здесь можно было бы научиться методологии: понять, как из слияния двух разных родов поэзии рождается третий, обнимающий их свойства и в то же время выражающий их различия. Это помогло бы быть более диалектичным в своих суждениях.

Но автор последователен в обвинении своих оппонентов:

«Нам одинаково чужды все эти точки зрения, ибо они основаны на ошибочном понимании сценарной образности и идут от пренебрежения к кинематографу...».

Итак, мнение, что сценарий ближе к прозе или ближе к драме, а особенно мнение, что сценарий есть синтез прозы (то есть эпического повествования), драмы и лирики,—основано на ошибочном понимании сценарной образности и идет «от пренебрежения к кинематографу как к самостоятельному искусству».

В таком случае предоставим слово С. Эйзенштейну, которого трудно заподозрить в «пренебрежении к кинематографу».

«Только здесь,—пишет Эйзенштейн о кино,—сохраняя все богатство материально-чувственной полноты, реальное событие может

быть одновременно эпическим по раскрытию своего содержания и драматическим по разработке своего сюжета, и лирическим по той степени совершенства, с которой может вторить мельчайшим нюансам авторского переживания темы только такой изысканный образец формы, как система звуко-зрительных образов кинематографа»*.

Ан. Вартанов может нам возразить и сказать, что эти мысли Эйзенштейна относятся не к сценарию, а к фильму.

Но в том-то и дело, что поэтика сценария и фильма едина. Вартанов их разделяет, а потому совершает еще одну ошибку, когда высказывает свои суждения о взаимоотношениях сценариста и режиссера в процессе постановки.

IV. СЦЕНАРИСТ И РЕЖИССЕР. ДРАМАТУРГИЯ ФИЛЬМА

Отношения сценариста и режиссера в процессе производства фильма—это вопрос, вызывающий в последнее время постоянные дискуссии. Как правило, вопрос этот ставится в организационной плоскости—кто, мол, главнее. Но при этом забывают творческую и теоретическую сторону: ведь проблема «режиссер и сценарист» есть в то же время проблема «сценарий и фильм», а следовательно, «литература и кино».

В своей статье Ан. Вартанов спрашивает: «Почему фактически ни один сценарий не воплощается на экране в том виде, в каком он представлен сценаристом? Почему читая сценарий, мы узнаем руку известного кинодраматурга, а смотря фильмы, часто не чувствуем неповторимые, индивидуальные черты сценариста?»

Автор явно преувеличивает, утверждая, что ни один сценарий не воплощен на экране в том виде, в каком он создан сценаристом. Мы можем привести десятки, а может, и больше примеров такого воплощения. Но дело не в этом: тревога Ан. Вартанова действительно имеет серьезное основание. Жаль только, что, поставив вопрос, автор не сумел ничего реального посоветовать нашей практике, снова свалив всю вину на «литературщину», не отделяя ее от сценарной литературы вообще.

* С. М. Эйзенштейн, Гордость, «Искусство кино», 1940, № 1—2, стр. 23.

Ход рассуждения Ан. Вартанова таков: воплощая на экране «яркий литературный образ», «в зависимости от своих взглядов и темперамента различные режиссеры выбрали бы разные творческие решения. А от этого образ уже перестал бы принадлежать сценаристам, став исключительно творчеством режиссера. Автором всей художественной ткани, в том числе и фактическим автором сценария, становится в таком случае режиссер. Кстати сказать, в противном случае, если автор сценария сумеет внушить режиссеру свое ви́дение мира, это способно привести к подавлению индивидуальности режиссера и к узурпации его прав сценаристом. Тем самым сценарист становится фактически и режиссером. Опять у фильма вместо двух основных авторов оказывается один».

Заколдованный круг, заставляющий сделать довольно пессимистические выводы! И их действительно делает Вартанов: «примеры настоящего творческого содружества и должного взаимодействия между сценаристом и режиссером»—«редкие случаи».

Но пусть бы он раскрыл эти «редкие случаи», сделал их достоянием всех, раскрыл бы на них принципы перехода сценария в фильм при правильном взаимодействии сценариста и режиссера. Но нет, он продолжает выводить принципы из опыта неудачного.

Далее. Нельзя говорить о взаимодействии режиссера и сценариста, делать выводы о том, насколько «совпали» они, говоря лишь о стилистике, об образности, не коснувшись прежде всего идеи, содержания, композиции. Ан. Вартанов говорит только о «выразительности», как будто выразительность не связана с данным конкретным содержанием.

И, наконец, последнее. Противопоставляя литературный образ пластическому, автор невольно противопоставляет и сценариста режиссеру, говорит о неизбежной узурпации прав одного другим.

Но это неверно. Конечный успех достигается тогда, когда оба—и сценарист и режиссер—самостоятельные художники. Литературная завершенность сценария нисколько не ущемляет творческой инициативы режиссера-постановщика картины. Напротив, если сверхзадача и общее решение фильма в целом предпосланы драматургом—здесь как раз и может развернуться подлинное творчество режиссера; его индивидуальность не только не порабощается индивидуальностью

автора, но раскрывается до конца в слиянии с авторским замыслом. Режиссер творит тот же образ, что задуман и воплощен автором, но дает ему единственное и неповторимое пластическое выражение на экране, и благодаря такой интерпретации становится соавтором образа.

Думается, для правильного решения проблемы «сценарист—режиссер» требуется договориться о том, что такое «драматургия фильма».

Драматургия фильма, на наш взгляд, это, во-первых, жизненное содержание данного произведения, реальные противоречия, находящие свое отражение в драматургическом конфликте.

Когда мы говорим «драматургия Толстого», «драматургия Чехова» или же «драматургия Островского», мы имеем в виду прежде всего идейно-художественное содержание их пьес, круг тем, идей, конфликтов, разработанных в их творчестве.

У нас еще нет исследований творчества кинодраматургов, но будущие работы—«Кинодраматургия Н. Зархи», «Кинодраматургия Вс. Вишневского» или «Кинодраматургия Евг. Габриловича»—должны быть прежде всего анализом содержания их сценариев, раскрытием ведущей темы, характера героев в творчестве каждого из них.

Но, разумеется, анализа лишь содержания, даже в таком плане, еще недостаточно для характеристики кинодраматургии каждого из них.

Каждый значительный художник не только имеет свою тему, но и вырабатывает свои принципы ее воплощения. Близкий к классическим формам киносценарий «Мать» Н. Зархи отличается от эпического сценария Вс. Вишневского «Мы из Кронштадта», а тот, в свою очередь, отличается от изложенного в повествовательной манере сценария Евг. Габриловича «Машенька». Для каждого из этих сценариев характерны свои драматургические принципы, без анализа которых мы не познаем ни сути их темы, ни творческого лица автора.

Таким образом, драматургия фильма, во-вторых, это сценарные, кинодраматургические принципы выражения данного содержания.

И, наконец, в-третьих, драматургия фильма не исчерпывается сценарием, понятие «драматургия фильма» шире понятия «сценарий». В драматургии фильма раскрывается взаимосвязь сценария и постановки, работы сценариста и режиссера.

Взаимосвязь эта заключается в том, что драматургические принципы сценариста основываются на определенных возможностях экрана. В то же время, раскрывая и утверждая новые принципы изображения жизни, сценарист двигает вперед изобразительную культуру экрана. Так что возникающий то и дело вопрос «кто главнее»—драматург или режиссер—неправомочен.

Драматургия фильма в своем пластическом выражении в конце концов завершается на монтажном столе—это неизбежно, но именно завершается, а не создается. Сторонники противоположной точки зрения приводили пример с «Броненосцем», считая его родившимся на монтажном столе. Но это наивное заблуждение—всего лишь пережиток фетишизации монтажа. Опираясь на литературную работу Н. Агаджановой-Шутко, взяв оттуда лишь один эпизод, Эйзенштейн развернул его в картину. Обнаруженный недавно режиссерский сценарий «Броненосца» указывает на существование сценарного этапа в создании картины. Но если бы даже не было этого документа в природе, невозможно себе представить, что Эйзенштейн, по крайней мере мысленно (в принципе это дела не меняет), не проделал работу драматурга, то есть не сформулировал для себя тему, не задумал образы героев, не свел их в единую систему и т. д. Если бы этой работы предварительно не было, вряд ли появилось бы столь совершенное произведение. Но оно существует, и полный его анализ никогда не удастся сделать без анализа его драматургических принципов. Тот факт, что существует лишь режиссерский сценарий «Броненосца», нисколько не снимает этой задачи.

Режиссерский сценарий—это литературный сценарий в преддверии постановки.

Вот достаточно полная, на наш взгляд, характеристика режиссерского сценария, данная в статье Г. Рошаля, посвященной специально этому вопросу:

«Режиссерский сценарий — произведение аналитическое, которое путем тщательного разложения на элементы единых образов авторского сценария приходит к созданию идентичных образов в новом виде искусства—кинематографе.

Прежде всего режиссерский сценарий—результат работы режиссера с коллективом группы и с обязательным участием драма-

турга, особенно если фильм ставится по оригинальному сценарию. Ведь в режиссерском сценарии намечается путь постановочного коллектива от анализа авторского сценария к новому синтезу его в кинематографическом изложении; сюда включаются различные компоненты нашего многогранного искусства, их сочетания, переплетения и борьба между ними создают в результате синтетический образ.

Большую роль при этом играет использование всех возможностей и многообразия искусств, которые охватываются кинематографом: живопись, музыка, архитектура, актерское мастерство, танец—каждый из этих видов искусства имеет в группе своих представителей, в содружестве с которыми и должен работать режиссер»*.

Конечно, чтобы все это увидеть в режиссерском сценарии, надо научиться его читать, ощутить его как проекцию литературного сценария в его будущую пластическую форму.

В режиссерском сценарии наглядно предстает связь литературности и кинематографичности, не противостоящих друг другу, а раскрывающихся друг через друга. В режиссерском сценарии определяются границы драматургии фильма.

Теперь, после сказанного, нам легче завершить наш спор с Ан. Вартановым.

К чему же все-таки приходит он?

«Чисто эстетической роли, как в литературе,—читаем мы в статье,—слово в сценарии не играет. Для образности (опять разговор лишь об образности и ни слова о содержании, о мысли, идее!—*С. Ф.*), присущей кинодраматургии, имеет значение не слово, как таковое, а то, что им о б о з н а ч а е т с я (разрядка моя.—*С. Ф.*), те реальные предметы или явления, которые стоят за ними».

Итак, в сценарии даны не само содержание, не действие, а лишь обозначение их.

Сценарий лишается таким образом самостоятельного идейно-художественного значения как основы фильма.

«Сценарий,—указывается в статье,—как и чертеж архитектора, является п р о о б р а з о м, п р о е к т о м, выполненным однако в с л о в е».

Ан. Вартанов конкретизирует эту мысль: «Можно было бы пытаться зафиксировать кинообразы сценария в иной форме (так, в эпоху немого кино были случаи, когда сценарий рисовался в виде отдельных картинок-кадриков, то есть точно так, как их видел затем зритель на экране; впрочем, и архитектурные проекты выполнялись когда-то в форме небольших макетов будущего здания, пока графическая форма фиксации не показалась более удобной), но это в настоящее время, когда фильм представляет собой гораздо более сложный, чем раньше, художественный организм, громоздко и неэффективно».

Итак, сценарий—всего-навсего чертеж будущего фильма.

Такое отношение к сценарию губительно при обучении молодых кинематографистов. Неслучайно на последнем пленуме Оргкомитета Союза работников кинематографии СССР С. Юткевич справедливо призывал изменить принцип обучения молодых режиссеров во ВГИКе, при котором они сами пишут сценарные заготовки первых постановок. Надо, говорил Юткевич, учить вникать в содержание, истолковывать его и находить постановочные приемы для их экранного выражения.

О том, к чему приводит режиссера сценарий, являющийся лишь о б о з н а ч е н и е м будущего действия, говорит и последняя картина молодых постановщиков А. Алова и В. Наумова «Ветер». Это их третья картина, она свидетельствует о возросшем профессионализме этих режиссеров. И все-таки их дебют «Тревожная молодость» был совершеннее, хотя и более робок в изобразительном отношении. Все дело в том, что там был сценарий с точной сквозной задачей, которой была подчинена система образов и композиция. Здесь же сценаристы А. Алов и В. Наумов создали для режиссеров А. Алова и В. Наумова ряд ситуаций, которые являются обозначением будущей картины, но которые в своей глубокой основе не имеют внутренней связи настоящего произведения кинодраматургии.

Пусть нас не поймут так, что мы выступаем против того, чтобы сценарии писали режиссеры. Нет, мы просто за то, чтобы сценарии, независимо от того, кто их пишет, были не техническими проектами картин, а завершенными произведениями сценарной литературы.

По Ан. Вартанову, сценарий—всего лишь схема, чертеж, обозначение будущего фильма. Но ведь чертеж—всего-навсего технический документ, не имеющий самостоятельной эстетической ценности и потому весьма далекий

* Г. Р о ш а л ь, О режиссерском сценарии, «Искусство кино», 1956, № 4.

от искусства. Так приходит Ан. Вартанов к отрицанию того, что сам утверждал в начале статьи: сценарий—произведение не литературы, а произведение киноискусства.

Отчего же такая непоследовательность? А оттого, что, как заметил еще Гегель, логика вещей сильнее логики идей. Отказав вначале сценарию в равноправии среди других литературных видов, Ан. Вартанов незаметно для самого себя, но неизбежно приходит к отрицанию самостоятельного кинематографического значения сценария, реальной эстетической значимости его.

Автор считает, что сказанное им есть «новые воззрения на природу образности». Но ведь все это было сказано еще четверть века назад (см., например, высказывания о сценарии—чертеже, проекте в статье О. Брика «Из теории и практики сценариста» в сборнике «Как мы работаем над киносценарием») и тогда же было отвергнуто нашей теорией и практикой.

Итак, намерение Ан. Вартанова выступить против, так сказать, «олитературивания» кино и заступиться за кинематографическую природу сценария заслуживает одобрения. Но нельзя из отдельных попыток «олитературивания» выводить законы и отказывать сценарию в самостоятельном литературном значении. Это на практике привело бы к ликвидации кинодраматургии, деквалификации писательских кадров в кино. В самом деле, кому из серьезных авторов помимо ремесленников, ничего не знающих, кроме так называемой «кинематографической выразительности», захочется быть заготовителем схем для произведений других художников?!

Нельзя из одной крайности бросаться в другую—они в равной степени вредны для нашей теории и нашей практики.

Отказать сценарию в равноправии среди произведений литературы—так же неверно, как отказывать ему в киноспецифике. По существу это две стороны одной медали, ибо то и другое в равной степени подрывает принципы кинодраматургии, хотя и с разных сторон.

Сценарий не может быть законченным литературным произведением, если не будет рассчитан на специфику экрана; он может выразить эту специфику, если будет литературно завершен. Такова диалектика взаимоотношений литературности и кинематографичности в сценарии.

«Драматургия,—писал К. Тренев,—постольку драматургия, поскольку и литература... Если в пьесе нет языка, то нет и не может быть образа».

Разрывать «литературность» и «кинематографичность», тем более противопоставлять их друг другу—значит не видеть самой сути природы сценария, природы драматургии фильма, ибо поэтика кино лежит в ее сфере и определяет ее эстетическую ценность.

Перед нами стоит задача добиться нового подъема киноискусства. Мы выполним ее, лишь опираясь на большую сценарную литературу.

Евгений Евтушенко

Поэзия и кино

Поэзия и кино — эти, казалось бы, такие далекие области — на самом деле так близки!

Истинная поэзия всегда кинематографична, как и всегда поэтична настоящая кинематография. Смещения планов, внезапные переходы действия из одного места в другое, наплывы, крупный план — все эти типичные приемы кино свойственны поэзии. У каждого настоящего фильма, как и у каждого настоящего стихотворения, есть свой единственный, неповторимый ритм. Этот ритм присущ только ему — и все попытки варьировать его в других фильмах никогда не имеют успеха. Вспомним могучий и грозный, я бы сказал, «маяковский» ритм «Броненосца «Потемкина», удалой и в то же время трагический ритм «Чапаева». Разве это можно повторить? Так же невозможно, как невозможно сейчас в поэзии повторить пушкинское строение «Евгения Онегина» или некрасовское «Кому на Руси жить хорошо».

А слабые фильмы — всегда аритмичны, как бы ни пытались их авторы искусственно создать стройный ритм.

Непоэтичность кино так же, как некинематографичность поэзии — первое доказательство несостоятельности тех или иных произведений.

А. Довженко в своем выступлении на II съезде писателей говорил:

«...кино, это пластическое, наиболее образное, поэтическое ви́дение. Ведь и поэзия — это тоже в своем роде проза, из которой убраны все лишние слова, отчего оставленные по воле автора вдруг предстают перед нами в стройных и чистых рядах, с новым чарующим смыслом. А там, где художнику надо двигаться, там и все слова вдруг, как в сценарии, оборачиваются в настоящее время:

«За дело, с богом!» Из шатра,
Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен...
. . . .
Идет. Ему коня подводят.
Ретив и смирен верный конь.
Почуя роковой огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в прахе боевом...

И эпизод сценария готов».

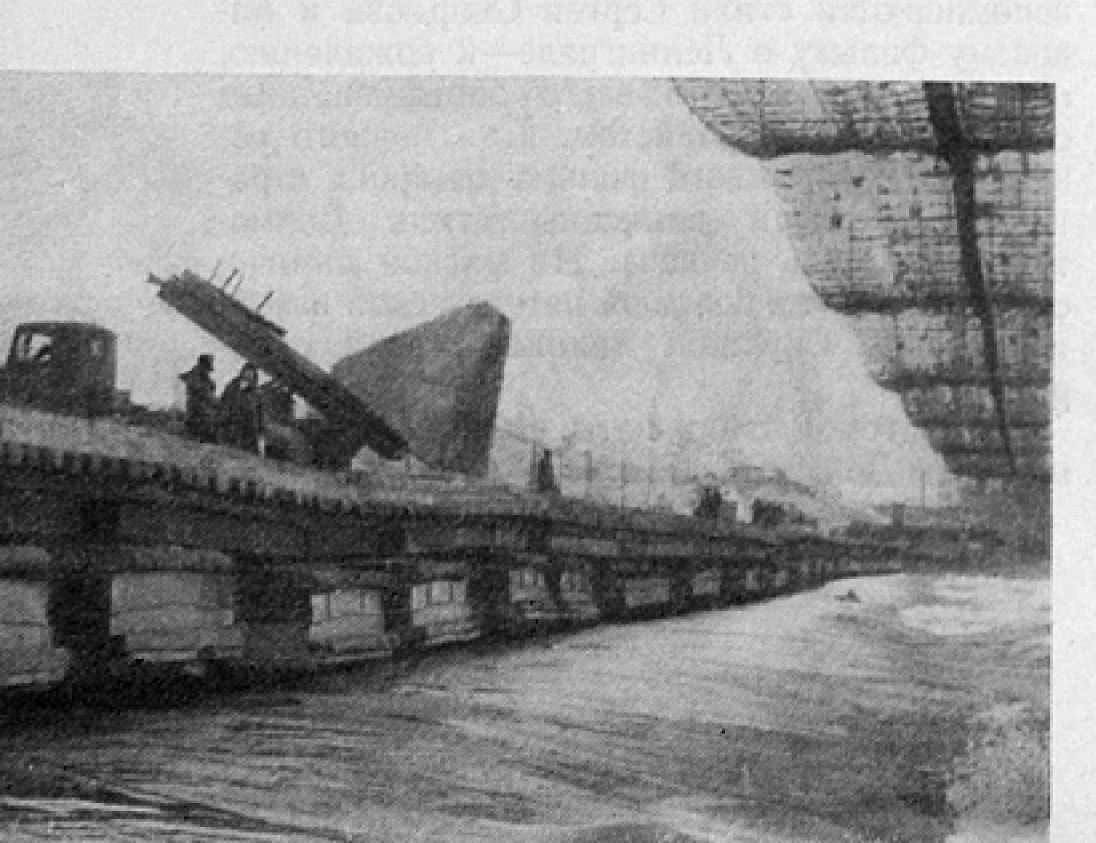
Так чувствовал и понимал поэзию Довженко, поэт-кинематографист.

Но как-то получилось, что поэзия и кино до сих пор развиваются в основном параллельно, не соединяясь и лишь иногда пересекаясь. Участие поэзии в кино сводится до сих пор главным образом к песням. Это дало свои замечательные результаты — лучшие песни Исаковского, Долматовского, Фатьянова именно с экрана вошли в душу народа и полюбились ему. Были и попытки использовать стихи в качестве сопроводительного текста. Мне вспоминаются стихи Сергея Смирнова к видовому фильму о Ленинграде — к сожалению, они остались всего-навсего зарифмованным сопроводительным текстом. Для первого советского панорамного фильма «Широка страна моя...» были написаны стихи Долматовским. Опять неудача. Ни мягкой лирической улыбки, ни большой патетической взволнованности. Скучная, малоинтересная риторика.

Во многом тут виноваты и режиссеры, ибо мы знаем Долматовского и Смирнова как авто-







ров многих популярных стихов. Беда в том, что замыслы фильмов с самого начала не связывались со стихами как с поэтическим сценарием, а стихи чаще всего писались уже к отснятому материалу. Это в значительной мере сковывало поэтов.

И вот появилась первая наша советская кинопоэма «Говорит Спутник», поставленная С. Герасимовым, Э. Волком, В. Дорманом, Г. Оганисяном по поэме Роберта Рождественского.

Как создавался этот фильм?

Для одного из больших концертов в Лужниках Р. Рождественский написал оригинальную программу, которую вел Спутник. В программу был вкраплен небольшой кинофильм, минут на семь-восемь, о спутнике.

После успеха этой работы у Рождественского и Герасимова зародилась мысль о создании большой кинопоэмы. И такая поэма создана.

Земля!
Я Спутник.
Люди!
Я Спутник...
Лечу я
в пространстве тысячеверстном.
Здесь нету дорог
и тропинок запутанных
одни только звезды,
звезды,
звезды...

Происходит ослепительный взрыв—ракета взмывает в космос, и вот уже оттуда раздаются сигналы: «Бип-бип!»

С высоты достижений человеческого разума поэт как бы заново окидывает взглядом историю всего человечества. Видения Древнего Египта, развалины Афин и Древнего Рима проходят на экране.

Заря человечества!
Гордая.
Страшная.
Прекрасная,
Горькая,
Но—
заря...

И тут же—как возможно только в кино и поэзии—внезапный скачок от Рима—к другой империи, бесславно кончившемуся гитлеровскому рейху:

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ГОВОРИТ СПУТНИК»

Но вспомните!
Вспомните!
Взовьются над миром
чугунные всадники.
В глазах зарябит от коричневых форм,
и ахнет Земля,
и ефрейтор усатенький
слюною
забрызгает
в микрофон!

И снова скачок назад, и Джордано Бруно всходит на эшафот, и Галилей заявляет: «А все-таки она вертится»...

Один за другим проходят кадры, показывающие мученический труд пролетариата. Вот идут шахтеры. И возникает песня, печальная, но вместе с тем полная скрытой силы и мужества,—песня тех, кто трудится под капиталистическим ярмом. В фильме есть несколько песен—они органично вплетаются в ткань поэмы. Это большая заслуга композитора А. Флярковского. «Песня тех, кто трудится» и «Песня о парнишке» полны большой мелодической энергии и внутреннего драматизма. Но песня «Мы судьбою не заласканы», мне кажется, не удалась ни поэту, ни композитору—она чрезмерно патетична и музыкально напыщенна. Кроме того, в отличие от других песен ее содержание ни в коей мере не совпадает с происходящими в этот момент на экране событиями. Я не хочу этим сказать, что текст должен быть лишь аккомпанементом к изображению или, наоборот, что кадры должны быть только иллюстрацией к тексту. Отнюдь нет! Я имею в виду большое внутреннее единство. Такого единства в данном случае не получилось.

А как великолепно смонтированы строки:

...и вырывалось из ножен
с саблями
великое слово
«Даешь!» —

с кадрами, где летят, почти не касаясь земли, первые отряды красной кавалерии! Как точно взаимодействуют строки о встрече Ленина и Герберта Уэллса со знаменитыми документальными кадрами! Поэзия и кино сливаются— и этим слиянием достигается удивительно впечатляющий эффект.

Вдохновенно и смело смонтирован фильм. Кадры документальные перемежаются с отрывками из художественных фильмов, есть и специально сыгранные эпизоды. Они, к сожалению, значительно слабее подлинных документов. Слишком уж сентиментальна игровая сценка двух влюбленных. И вообще все, что в фильме относится к сегодняшним событиям, к молодежи наших дней, заснято и смонтировано с меньшей творческой выдумкой. В какой-то мере это продиктовано суховатостью текста последней части поэмы, в какой-то мере это зависело и от режиссуры. Не случайно поэтому фильм к концу начинает утомлять и появляется ощущение растянутости.

В этом фильме многое сделано, но многое возможное еще не найдено. Однако не следует забывать, что это первый опыт прямого сотрудничества поэзии и документального кинематографа.

Когда я смотрел фильм, то все время думал: какие огромные возможности существуют для этого сотрудничества! Я представляю себе лирическую кинопоэму о Москве, ее улицах и уличках, об ее хороших и плохих людях. Я мысленно вижу кинопоэму о Земле и о Человеке, созданную с подлинно уитменовским размахом. Я вижу, наконец, кинопоэму о Ленине, создание которой является святой обязанностью наших поэтов и кинематографистов...

●

Фильм «Говорит Спутник» создан. Это радостная творческая удача. Десятки тысяч людей в залах с волнением слушают стихи, которые вдохновенно читает артист Борис Моргунов:

Земля!
Я Спутник.
Люди!
Я Спутник...

И гимном жизни звучат строки:

Вихревая,
снежная,
вешняя,
огорчая и веселя,
молодая,
древняя,
вечная,
будь благословенна,
Земля!



Без живых характеров

По драматичности событий роман украинского писателя Анатолия Шияна «Гроза» можно смело поставить в один ряд с такими произведениями советской литературы, как «Донские рассказы» М. Шолохова или «Сорок первый» Б. Лавренева. Роман рассказывает о великой очистительной грозе революции, о том времени, когда классовый антагонизм достиг необычайного накала, когда «брат встал против брата и сын пошел против отца». И даже сама история любви главного героя романа Якова Македона, сына сельского столяра, к Софье Изаровой—во многом сходна с трагической историей Марютки и Говорухи-Отрока в «Сорок первом».

...Но вот—жизнь героев «Грозы» перенесена со страниц романа на экран.

Роман А. Шияна при всем внешнем сходстве некоторых своих ситуаций с историей, положенной в основу рассказа Б. Лавренева, произведение в полной мере самостоятельное. А вот экранизация романа выглядит пародией на фильм «Сорок первый», поставленный не так давно Г. Чухраем.

Что же произошло?.. Ведь казалось, А. Шиян (он является автором сценария) еще более, нежели в романе, заострил, драматизировал действие. Большевик Черкашин в книге «чудом» спасается от расстрела за агитацию среди солдат; в фильме он погибает—и сцена эта сделана с очень большим пафосом. Более сложным (и более убедительным!) стал образ Софьи, некогда простой, работящей дивчины, которую впоследствии развратило неожиданно пришедшее богатство.

И тем не менее фильм явно проигрывает по сравнению с романом. Авторы фильма (это относится и к А. Шияну и к режиссерам-постановщикам Н. Красию и Ю. Лысенко) увлеклись чисто внешним драматизмом изображаемого.

В романе главной темой являлась борьба слободской бедноты за установление Советской власти, за торжество социалистической революции. Очень убедительно был показан сложный процесс становления революционной сознательности бедноты. Главными героями книги были крестьяне, слободские ремесленники, рабочие. Их жизнь, их психология, их социальные идеалы—вот основная сфера внимания автора романа.

В фильме также есть все это: и беднота и ее борьба. Но акценты сместились: в центре действия оказалась мелодраматическая история любви представителей двух враждебных классов. А более подробная разработка образов врагов (усиленная к тому же яркой игрой актеров, исполняющих эти роли) сделала главными героями фильма не Артема Черкашина, не таких людей, как отец и сын Македоны, Нина, Сукачев, а кулаков Трофима и Лукьяна Бессалых, их сестру Софью и других, подобных им.

И тот драматизм, который был заложен в экспозиции фильма, исчезает, уступая место театральности в самом дурном смысле этого слова...

Причины этого кроются несравненно глубже, чем в неправильной расстановке акцентов. Ведь сумели же авторы фильма «Сорок первый» довести личную драму двух влюбленных до большого социального обобщения!.. Но удалось это им прежде всего потому, что были интересно и четко разработаны характеры героев. В фильме же «Гроза над полями» положительные герои, по существу, лишены характеров.

В первую очередь это относится к образу Якова Македона. В романе он предстает перед нами сначала простым удалым хлопцем, живущим узкими интересами молодецкой ватаги «парубков». Сложный путь проходит этот человек, становящийся организатором ревкома на селе, руководителем партизанского отряда. В фильме же вся сложность становления характера Якова исчезла: герой почти сразу предстает чуть ли не убежденным революционером...

В романе чувство Македона к Софье слабеет по мере роста сознательности этого человека. И нелегко

«Гроза над полями». Сценарий А. Шияна. Постановщики Н. Красий, Ю. Лысенко. Оператор И. Шеккер. Композитор П. Майборода. Звукооператор А. Грузов. Киевская киностудия имени А. Довженко, 1958.

расстаться ему с мечтой о Софье, осознать, что любимая им женщина — враг, смертельный враг!.. В фильме же Яков Македон почти сразу отказывается от Софьи, и вся история сводится к попыткам Софьи вернуть себе любимого человека.

Образы героев фильма грешат излишней прямолинейностью, плакатностью. Если в романе почти каждый герой имел свою четкую социально-бытовую, морально-этическую характеристику, то на экране все это уступило место примитивной «индивидуализации» с помощью чисто внешних деталей. «Красные» и «белые» в фильме произносят бесцветные речи, представляющие собой чаще всего голые декларации. Если бы не внешняя, портретная разница актеров, то трудно было бы отличить одного героя от другого!

И естественно, что на первом плане оказались два персонажа, наделенные конкретными человеческими чертами: Софья (ее с большим темпераментом играет талантливая актриса Дзидра Риттенбергс) и ее брат Трофим (эта роль — пожалуй, лучшее, что сделано до сих пор артистом Д. Милютенко).

И как бы ни была целостна композиция фильма, какие бы режиссерские и операторские находки ни украшали его, наконец, как бы драматичны сами по себе ни были события фильма, — без живых, полнокровных человеческих характеров все это превратилось в холодную схему.

К. АХТЫРСКИЙ

Власть над веществом

Материал научно-популярного фильма не легко дается в руки режиссеру, оказывает ему огромное сопротивление. Попробуйте, например, снять жизнь речных бобров, как это сделал А. Згуриди в фильме «Лесная быль»! Бобры — ночные животные. Все, что можно показать интересного в их жизни, происходит ночью: «порубка» деревьев, «сплав» леса, строительство хижин и плотин. Но ведь ночью трудно что-нибудь снять... Режиссеру пришлось преодолеть тысячелетиями укоренившиеся в животных рефлексы, переделать их природу и заставить бобров действовать днем.

«Власть над веществом». Автор сценария Н. Шпиковский. Режиссер В. Сутеев. Операторы Н. Петросов и В. Рыклин. Композитор В. Гевиксман. «Моснаучфильм», 1958.

Иные по характеру, однако не менее значительные трудности испытывает режиссер, осуществляющий постановку медицинских фильмов.

Но есть такой материал, который кажется вообще непригодным для кино. Как, например, можно сделать фильм на тему о дифференциальном исчислении? Или на тему о законах логики?

Однако опыт показывает, что некинематографичного материала нет, а все дело в умении овладеть им.

Так было, например, с рукописями. На что уж этот материал статичен и сух! Он казался непригодным для экранизации. Но появился увлекательный фильм «Рукописи Пушкина» — и ошибочное представление о «некинематографичности» этого материала было рассеяно.

Новый фильм «Власть над веществом» разрушает традиционную точку зрения о том, что сущность химических процессов не поддается непосредственному наблюдению и что вследствие этого материал химии «некинематографичен». Фильм смотрится с интересом, больше того — в зале во время просмотра часто раздается веселый смех зрителей.

— Позвольте! — скажет читатель. — Химия и ... смех! Возможно и уместно ли это?

Оказывается, возможно.

Да, основная цель фильма — раскрыть процессы современной синтетической химии, показать, как создаются новые материалы — пластические массы с такими свойствами, которых не было в старых, природных материалах.

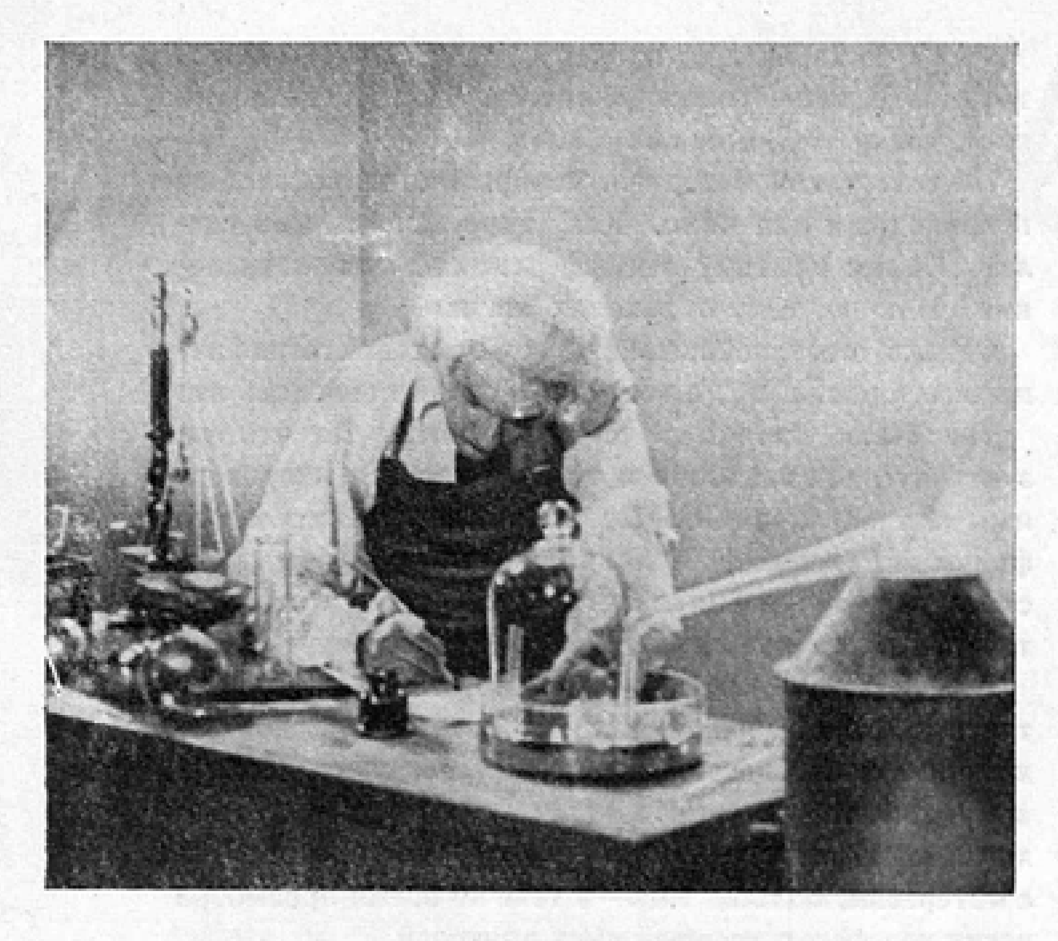
Однако авторы фильма умело подводят зрителя к намеченной цели. Известно, что сообщить людям готовые научные выводы недостаточно для того, чтобы они их поняли. Надо развернуть цепь доказательств и хотя бы в сжатом виде заставить людей пройти путь, которым шла наука.

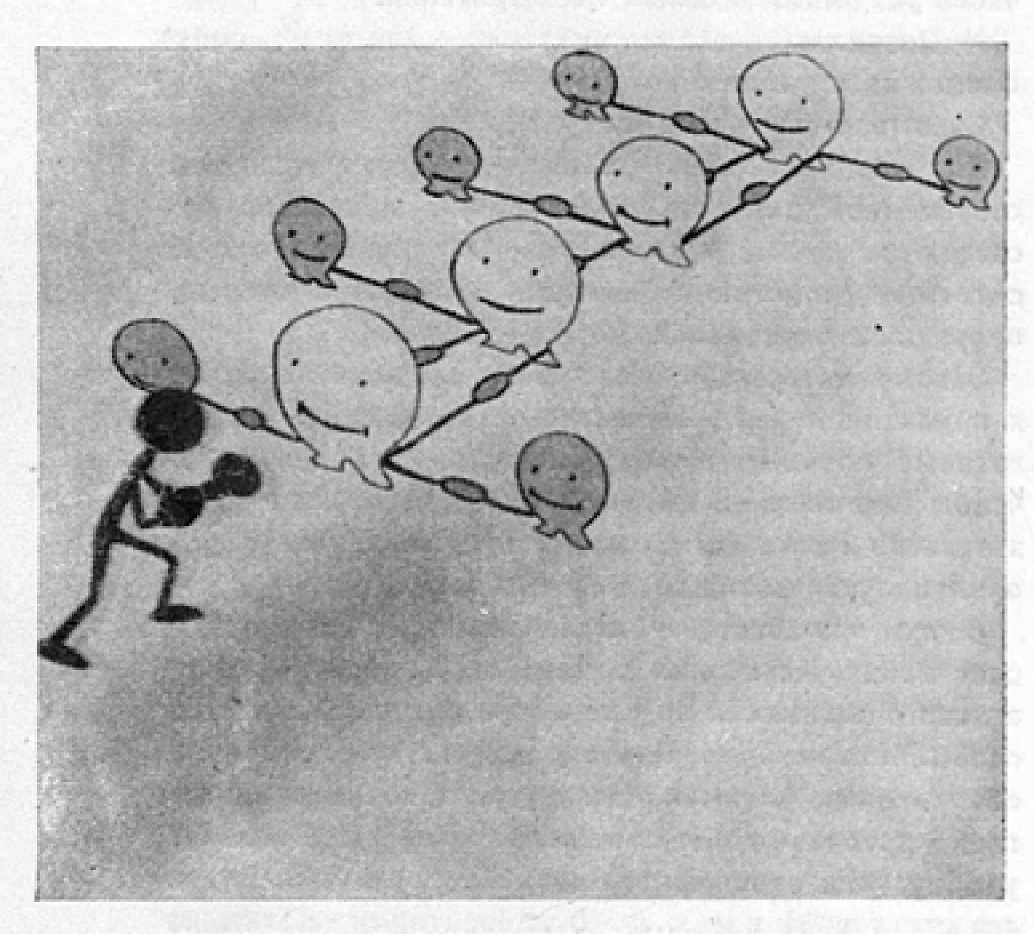
Фильм начинается «издалека». Зритель наблюдает младенческие дни химии: лабораторию средневекового алхимика. Но уже в этой сцене сказывается особый стиль фильма — юмор сопутствует научному объяснению. Алхимик пользуется такой терминологией, которая у современного человека вызывает улыбку: «Разотри черного дракона на камне... Пусть лев съест свой хвост...». В лаборатории алхимика появляется современный советский химик (в кино все возможно), между ними происходит диалог, помогающий выяснить сущность ошибок алхимии...

Затем фильм переносит нас в период так называемой медицинской химии.

Шаг за шагом мы проходим по главным этапам развития химической науки. Но ведь у науки много дорог. Фильм ведет нас по той, которая идет в направлении синтетической химии и пластмасс...

По пути мы знакомимся с великими учеными — Ломоносовым, Барцеллиусом, Веллером, Бутлеровым







и другими. О каждом из них мы узнаем много интересного.

Помимо жизни и деятельности великих ученых фильм знакомит нас с несколькими анекдотическими происшествиями, которые имели отношение к развитию синтетической химии, например с историей о том, как падкий на легкий заработок американский типограф Джон Хаят открыл целлулоид, и о том, как в царской России, с великой пользой для одного предпринимателя и к великому огорчению для другого, однажды был продан... обыкновенный дым.

Даже современная выставка изделий из пластических масс и искусственных волокон показана в фильме весело—вспомните хотя бы смешной диалог двух девушек, рассматривающих шубки из нейлонового меха.

Есть на выставке и такие люди, которые любят побрюзжать. «Что ни говори—с шерстью все-таки не сравнится!» —говорит один из таких скептиков. Он ощупывает вязаную кофточку и находит ее слишком жесткой. Но экскурсовод молча поворачивает к нему табличку—кофточка, которую тот «осудил», сделана из чистой шерсти.

Относительно прибора «искусственное сердце», сделанного из пластмассы, диктор замечает, что врачи уже не могут жаловаться на природу, которая, создав человека, не сотворила «запасных частей» к нему.

Даже мультипликация, раскрывающая сущность химических процессов, сделана в этом фильме весело. Атомы изображены в виде маленьких головоногих человечков. Катализатор— «боксер». Он нокаутирует ближайший атом. Тот шарахается назад и бьет стоящего сзади. Так удар катализатора переходит от атома к атому, по всей их цепочке.

Итак, стиль фильма—живой, искрящийся юмором.

Но, конечно, если бы научно-популярный фильм обладал только этим достоинством, то он не заслуживал бы внимания. Важно то, что таким путем зрителю передаются обширные знания.

Картина дает понятие о строении атома, о структурной теории Бутлерова, о коксохимии и различных превращениях металла, о нефтехимии, о секрете больших молекул—строении волокна, каучука и пластмассы. Фильм раскрывает принципы полимеризации, сообщает сведения о работах академика С. В. Лебедева, создавшего первый синтетический каучук.

В фильме показано современное производство синтетического каучука, различных пластмасс и искусственных удобрений.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ВЛАСТЬ НАД ВЕЩЕСТВОМ»

Все это показано понятно. И в этом, конечно, самый главный успех фильма. Этот успех бесспорен, несмотря на отдельные просчеты авторов. Образ Ломоносова, например, сделан намного слабее, чем образы Барцеллиуса, Бутлерова и других ученых. Не очень внятно показан опыт Лавуазье.

Вообще фильм, пожалуй, чрезмерно перегружен материалом. Особенно это ощущается во второй его половине. Здесь авторам временами изменяет чувство меры.

Но в целом этот фильм оставляет впечатление отрадной творческой удачи. Он прекрасно снят, сопровождается хорошо продуманным дикторским текстом и необычайно точно найденной музыкой. А главное, он может служить примером интересного решения большой и трудной темы.

Б. АЛЬТШУЛЕР

Почему фильм волнует

На экране—ноги медленно идущего человека. Аппарат следит за ними, кадр раскрывается шире и шире: вот и сам человек—обыкновенный прохожий, улица, по которой он идет. Это окраина города, расположенная на возвышенности. Человек останавливается и смотрит на широкую панораму Каунаса.

И сам ракурс этого первого кадра фильма «Они из Каунаса», и медленное движение аппарата вслед неизвестному прохожему, и сумеречная суровость фона, и тревожащая музыка—все захватывает ваше внимание.

Человек остановился. Вы слышите тихий взволнованный голос:

— Каждый раз, когда я бываю здесь, я вспоминаю эти годы... Своих товарищей по комсомольскому подполью, их верность, их благородное мужество, когда наш Каунас был захвачен врагом... Но он не покорился, наш город...

Что это? Внутренний монолог? В документальном фильме?.. Да, это внутренний монолог, начинающий повествование о героической борьбе комсомольского подполья против фашистских оккупантов, о славных комсомольских традициях.

Чем дальше развертывается фильм, тем сильнее трогает он ваши чувства, вызывая глубокое волнение своим содержанием—драматическим и лирическим, жизненной правдивостью.

Что же придает этой документальной картине силу воздействия настоящего произведения искусства?

Материал, вошедший в фильм, говорит об умении его авторов вглядываться в жизнь, строго отбирать факты, такие, в которых, как в капле воды, отражается большая тема. Без такого отбора вообще невозможно создать короткометражный документальный фильм, если он не простая хроника событий.

Композиция фильма радует своей цельностью. Картина состоит из четырех эпизодов, и каждый из этих эпизодов имеет свой сюжет, свой аспект темы. И каждый эпизод с полным правом может быть назван маленькой документальной новеллой. Эти четыре новеллы дополняют друг друга, раскрывая общую тему, и органически входят в общую композицию, построенную «кольцом». Неизвестный прохожий, которого мы увидели в первом кадре, появляется в завершающем эпизоде: ветеран комсомола вручает комсомольские билеты новому пополнению, как бы передавая ему эстафету героического подвига.

Интересны и особенности текста. В нем сочетаются несколько приемов: не только «информационный» рассказ от автора, но и задушевный разговор со зрителем, прямая речь людей, снятых в фильме, и то, что, пожалуй, еще не встречалось в документальных фильмах,—внутренние монологи, достоверные, искренние и всегда оправданные содержанием фильма. Текст не назойлив, автор и режиссер стараются обойтись без слов там, где все раскрыто изображением.

Весь фильм снят ручной камерой, и нам не бросились в глаза обычные в таких случаях недостатки композиции кадра. Более того, режиссеру-оператору удается придать необычайную выразительность и динамичность статичному материалу, составляющему основу начальной новеллы: ведь кинодокументов о подвигах комсомольцев-подпольщиков, к сожалению, нет.

В первом эпизоде показана тюремная камера в лагере смерти. Этот кадр достигает огромной выразительной силы: он снят медленно поднимающейся панорамой, как будто человек, брошенный на холодный пол, тяжело поднимает голову, а затем, опираясь на стену, встает и видит сырые каменные стены и далекие полуслепые окна с решетками.

Быстрые и неожиданно прерывающиеся панорамы снизу вверх и в сторону по телефонным столбам, по проводам образно дополняют рассказ о том, как комсомольцы выводили из строя связь врага.

«Они из Каунаса». Сценарий и текст Л. Браславского. Режиссер-оператор В. Старошас. Композитор И. Навакаускас. Вильнюсская киностудия. 1958.



Дом, в котором погиб Чепонис. Следы фашистских пуль...



На любой стройке Литвы среди лучших рабочих вы непременно найдете представителей молодежи Каунаса...



Стасис Вальскис беседует с колхозницей:
— Мне с горечью говорили о неполадках... и я думал, как исправить их...



Людас Блужас—электросварщик на стройке ГЭС



— Другая жизнь будет звенеть в этих стенах... Быстрее стройтесь, хозяева,— говорит Стасис...



В торжественной обстановке вручаются комсомольские билеты

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМА «ОНИ ИЗ КАУНАСА»

Есть кадр, который, если вынуть его из монтажной фразы, покажется формалистской игрой: стремительно идущий поезд вырывается на передний план—и в этот момент кадр неожиданно поворачивается, создавая впечатление, что поезд рухнул. В этот же момент звучит взрыв, а следующий кадр показывает фотографию взорванного партизанами поезда.

Прекрасно сделан эпизод побега коммунистов и комсомольцев из фашистской тюрьмы.

Медленно, деталь за деталью, показывается путь, каким двигались заключенные: решетка с выломанным прутом, дверь камеры, открытая поддельным ключом, коридор и лестница внутри тюрьмы, еще железная дверь, в которой было просверлено большое отверстие, двор тюрьмы и, наконец, последнее препятствие—тюремная стена.

В этих кадрах нет людей, но сама монтажная связь кадров, драматичный рассказ диктора о побеге, вплетающиеся в рассказ шумы: поворот ключа в железной двери, скрип сверла, скрип двери, заглушенные шаги в коридоре—все это производит неотразимое впечатление: вы воссоздаете в своем воображении драматические события и, волнуясь, переживаете все перипетии побега. Новое качество приобрели в этом фильме шумы—из простой иллюстративной детали, без которой можно обойтись, они превратились в органический компонент сюжета.

Высокого драматизма достигают эпизоды гибели героев-комсомольцев Иозаса Алексониса, Губертаса Бориса и Альфонсоса Чепониса. Преследуемые, а затем окруженные гестаповскими отрядами в деревянных домах на окраине Каунаса, Алексонис и Чепонис приняли неравный бой... На экране показаны дома, в которых были застигнуты герои, улица, дома, из которых стреляли гестаповцы... Динамически меняя точки съемки, перебрасывая зрителя то на точку зрения осажденных, то на точку зрения осаждающих, вводя детали, такие, как след пули или простреленное стекло, авторы ведут рассказ о перипетиях боя... И за кадром слышны очереди автоматов, свист пуль, звон простреленного стекла и в конце взрыв последней гранаты героя. Нам еще не приходилось встречать в документальных фильмах такого искусного применения закадровых шумов.

За первой новеллой фильма, посвященной героическим подвигам комсомола во времена Отечественной войны, следуют новеллы о нашей современности.

Тот же город. Но авторы находят новые, иные изобразительные средства для своего повествования. Мы видим Людаса Блужаса—электросварщика на стройке ГЭС. Занят он повседневными делами: ремонтирует машины. Вот он сваривает сломанную деталь экскаватора и... «никто не торопит его, зная, что если работа рассчитана на час, он сделает ее в полчаса».

С трудной задачей создания образа человека, героя наших дней справляются далеко не все мастера документального кино. В. Старошасу удалось найти интересные решения этой задачи.

Примером такой удачи может служить созданный в фильме образ недавней студентки, молодой коммунистки хирурга Лаймы Рилите.

Зорко всматривается режиссер в жизнь, чтобы передать ее правду.

Последняя новелла повествует о Стасисе Вальскисе—комсомольском работнике, руководителе некогда самого отсталого колхоза.

Серый, ненастный день. По грязной деревенской улице идет Стасис Вальскис. Он беседует с колхозниками. Старик рубит сучья, как бы не желая даже разговаривать, вместо его ответов мы слышим лишь хруст веток и редкие удары топора.

Прошло меньше трех лет. Снова Стасис Вальскис говорит с людьми, но уже на помолодевшей улице с новыми фермами, мастерскими, домами. Кругом кипит жизнь. Не уныние, а уверенность, радость на лицах тех же людей, которых мы видели три года назад. Хозяйская уверенность в их позах и жестах. Радостен их труд.

Мы пересказали то, что надо видеть, ибо кино прежде всего пластическое искусство, и в любом пересказе пропадают черточки и детали, которые воспринимаются только зрением. Эти детали, подмеченные авторами и перенесенные на экран, придают картине великую достоверность и силу произведения искусства.

Обогатила фильм и музыка композитора И. Навакаускаса. Ее немного, она звучит лишь там, где это необходимо, углубляя и подчеркивая эмоциональное содержание каждого эпизода.

«Они из Каунаса» —третий фильм, созданный сценаристом Л. Браславским и режиссером-оператором В. Старошасом. Это содружество оказалось плодотворным. С каждым новым фильмом открываются новые стороны мастерства обоих авторов.

Нам кажется, что подобный опыт постоянной совместной работы сценариста и режиссера заслуживает широкого распространения.

Вспомним слова Горького. «Думается мне, —сказал он в беседе с киноработниками в 1935 году,—что надо потолковать не о какой-то демаркационной линии, которая разделила бы права режиссера и сценариста, а о том, как сделать так, чтобы их работа слилась в нечто единое и дала бы наибольший эффект...».

Н. КАРМАЗИНСКИЙ

Встреча с Фернанделем



Артист Фернандель в фильме «Казимир»

Схема, по которой строится «Казимир», на первый взгляд более чем обычна: это и комедия положений — с обязательными недоразумениями, путаницей, с непременным штатом участников, среди которых агрессивная женщина и замученный ею мужчина, с рискованными ситуациями; это и комедия-обозрение, современная городская «одиссея», развертывающаяся в стремительном ритме, проникнутая оптимизмом деловой предприимчивости. Подобная схема предполагает соответствующего главного героя. Но в данном случае полного соответствия нет.

Герой фильма—Фернандель, популярный французский комедийный актер, которого советские зрители этой комедии впервые увидели на нашем экране. Его Казимир—маленький человек, всего-навсего агент по продаже пылесосов. И в целом этот образ вполне отвечает требованиям традиционного жанра. Но Фернандель приносит с собой самостоятельную тему. Его Казимир, конечно, предприимчив, но, кроме того, он еще и простодушен. И вот это-то простодушие составляет важную особенность образа. В нем—в этом простодушии—сказывается неразвращенность Казимира и вообще его свобода по отношению к магазинному миру, к которому он принадлежит, в котором он активно действует.

Он поглощен своей целью, но его цель—продать, а не обогатиться. Здесь нет слияния характера и образа. Предприимчивый агент Казимир без колебания пользуется любым подвернувшимся случаем, чтобы сбыть свой товар, но простодушный человек Казимир упускает «свой шанс»—даже без мысли о том, что он мог бы им воспользоваться—и возвращается к любимой, бросая богатую сумасбродку, с которой столкнула его судьба. Иными словами—если перейти на язык социологических определений—традицию буржуазной комедии с ее философией удачи Фернандель в известной мере подменяет традицией народной, восходящей к образу балаганного простака.

Конечно же, юмор Фернанделя народен в самых своих истоках. Секрет его прост—это клоунада, но только лишенная эксцентрики, клоунада, разыгрываемая в бытовых ситуациях и этих бытовых ситуаций не разрушающая. Условная природа его игры не обнажена, скрыта и дает себя знать как бы ненароком: в той несколько чрезмерной подвижности, в той чуть преувеличенной непосредственности, которые свойственны Фернанделю, и, наконец, в его постоянном общении со зрительным залом. Правда, личное обаяние Фернанделя эксплуатируется в фильме чересчур откровенно. Не трудно заметить, что Фернандель улыбается—широкой, общительной улыбкой в пол-экрана—всякий раз, когда ему нечего сказать или нечего сделать.

И фильм «Казимир» и игра Фернанделя в данном случае во многом рассчитаны на снисходительного зрителя. Однако своими действительными достоинствами—непринужденностью, с какой разыгрывается интрига, находчивостью и остроумием—фильм располагает к себе и более взыскательных зрителей и в результате, видимо, может рассчитывать на их снисходительность даже тогда, когда сценаристы или актеры сбиваются с пути и пробуют использовать сомнительные приемы.

В. ГАЕВСКИЙ

ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ РЕЖИССЕРА

И. Пырьев

Размышления о поставленном фильме

«Для нового человека, рожденного революцией и способствующего ее победе, пожалуй, почти неприлично не знать такого великана, как Достоевский...»

А. В. Луначарский

Это высказывание Анатолия Васильевича Луначарского я поместил на первой странице своего режиссерского сценария. Оно очень отчетливо выражало мое отношение к творчеству великого русского писателя и объясняло причины, побудившие меня экранизировать один из лучших его романов.

Должен сказать, что вообще статьи А. В. Луначарского о Достоевском кажутся мне наиболее глубокими, справедливыми и верными. Их отличает горячее, хозяйское стремление сохранить до мельчайшей крупицы все то, что остается нетленным в творениях Достоевского. Лично мне бережное внимание к Достоевскому особенно дорого потому, что я испытываю давнее и стойкое пристрастие к этому писателю, исключительному и по художественной силе и по трагической судьбе. Он подчиняет меня своей творческой власти гениального художника, страстного искателя социальной правды. При чтении его произведений мне неизменно передается заложенная в них трепетная взволнованность, достигающая в иные моменты огромного напряжения страсти.

При всем том я, разумеется, всегда видел, что за этой любимой мною стороной творчества Достоевского скрывается другая, воплощающая реакционные, болезненные, упадочные черты его таланта. И я не раз задумывался над тем, в какой мере органична связь между ними? Обязательно ли объединять Достоевского с «достоевщиной»?

Для меня это не был абстрактный, теоретический вопрос. Я должен был на него ответить, так как собирался экранизировать «Идиота», и мне было необходимо решить, имею ли я право, работая над экранизацией этого романа, предать забвению то, что уже осуждено временем и ходом истории.

Найти ответ было нелегко. Но это не исчерпывало всех трудностей. Одну из них сформулировал сам Достоевский. Он писал:

«Есть какая-то тайна искусства, по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической».

Как видим, сам автор предупреждал о трудностях экранизации своего романа. Но в то же время писатель не преграждал пути к ней: он признавал возможность перевода произведения на другой язык—язык драмы, подчеркивая, что это потребует изменений в сюжете.

Получив «благословение» на сюжетные переделки, я должен был сохранить изначальную мысль романа, она и должна была стать главным критерием в отборе материала произведения.

Что я прежде всего видел в «Идиоте»? Огромную любовь Достоевского к людям, «униженным и оскорбленным», стремление к социальной справедливости, горячее желание найти правду в жизни. И, конечно, удивительное умение писателя раскрывать глубины психологии человека, тайники его души.

Статья иллюстрирована эскизами художника С. Волкова к фильму «Идиот» («Настасья Филипповна»).

Вот это было для меня главным, а то, что мы называем теперь «достоевщиной», те болезни тела и духа, что составляют другую сторону сложного и противоречивого творчества Достоевского, я решительно отбрасывал.

Опять-таки право на это мне дал сам Достоевский, который писал, что «главная мысль романа—изобразить положительно прекрасного человека».

Значит, главное внимание я должен был уделить образу князя Мышкина, через него предстояло раскрыть основную, определяющую идею произведения.

Достоевский поднимал жгучие вопросы современности, и одним из них, быть может наиболее важным, был вопрос о власти денег. Через отношение к деньгам проявляются характеры, открывается духовная сущность человека.

Настасья Филипповна, бросающая в огонь пачку в сто тысяч рублей, вызывает сочувствие и уважение. Ганичка Иволгин, мечтающий о ростовщическом умножении капитала, полученного за согласие жениться на скомпрометированной женщине, рождает обратные чувства.

Достаточно вспомнить, какое значение имеют все эти линии и мотивы для выяснения главной мысли романа, чтобы увериться в его глубокой социальности: со всей страстью он изобличает общество, в котором честь, совесть, талант, красота служат предметом торга и где за деньги можно купить даже оригинальность, ибо и она тоже становится товаром там, где все продается и покупается. В «Идиоте» Достоевский возвысился до удивительно ясного понимания связей и общественных взаимоотношений, типичных для буржуазного общества. В этом смысле он стоит в ряду таких гениев, как Шекспир и Бальзак.

Стоит, вспоминая содержание романа, как бы слегка прищуриться; тогда исчезает из поля зрения второстепенное и остаются человек и власть денег.

Власть золота, губящая, развращающая людей, лишающая их человеческого облика и достоинства,—вот основная мысль романа. В такой трактовке он и должен был предстать на экране. Но в романе есть и другое.

Глубокие следы раздвоенности, расщепленности. В мировоззрении писателя явно различима борьба двух противоположных начал. С одной стороны, он бунтарь, увлекавшийся в молодые годы революционными идеями. Они и привели его в стан врагов самодержавного строя, а затем на эшафот, где ему пришлось испытать чудовищную пытку—ожидание казни. Ужасы царской каторги вызвали страшную болезнь—эпилепсию.

В Достоевском появились иные черты—призыв к смиренности, безверие, разочарование в человеке. Болезненность сознания, изломанная психика—вот что подменяло теперь ноты социального протеста.

Реалистические, здоровые тенденции в творчестве Достоевского настойчиво борются с проявлениями упадка, бессилия. В «Идиоте» они одерживают победу. Перед читателем романа открывается сложная, противоречивая, но правдивая картина русской жизни той поры, когда капитализм деятельно утверждал себя, погружая общество в атмосферу денежных отношений и торжества чистогана. В том, как сочно и достоверно сумел Достоевский все это нарисовать, и сказалась его огромная изобразительная сила.

Итак, можно, экранизируя Достоевского, подчеркнуть в качестве главного, основного его страстный и горестный протест против социальных уродств буржуазного уклада и глубокое, всечеловеческое сострадание к униженным и оскорбленным этим строем. Тогда второстепенным, не вмещающимся в объем фильма окажется психологическое углубление в области болезней духа и тела. Но можно, наоборот, главное увидеть в «достоевщине», и тогда в фильме не окажется места для того, чтобы раскрыть социальный смысл романа.

Конечно, нельзя считать обе эти трактовки художественно равноправными. В первой мы узнаем писателя, который ищет и находит опору своему творчеству в великих традициях народности и высокого гуманизма. Вторая же трактовка—не только для советских людей, а и для всех прогрессивных людей мира—вольно или невольно прозвучит как одобрение нравственных увечий, нанесенных писателю царским самодержавием.

Разумеется, это не значит, что из Достоевского можно делать Бальзака, как бы ни был значителен в его произведениях элемент социальный. Тем более нельзя педалировать бытовую сторону романа, превращая его автора в Островского. Достоевский не бытописатель. Изображение жизни не существовало для него вне ее оценки с открытых нравственно-этических позиций. Как правило, его персонажи—положительные или



Петербургская улица

отрицательные—со страстью стремятся определить свое положение в мире, требовательно оценивают свои жизненные цели, горячо полемизируют друг с другом, неизменно затрагивают темы, которые волнуют мыслящего человека, заставляют пристально вглядываться в жизнь и смело решать поставленные ею проблемы.

В «Идиоте», как уже было сказано, этому сопутствует стремление дать ответ на большие вопросы жизни в образе положительного героя—князя Мышкина. Со снежных высот швейцарских гор этот человек большой нравственной чистоты спускается в низины трудной, мрачной, сложной капиталистической повседневности.

Я отчетливо сознавал особый характер моральной чистоты князя Мышкина. Мне было понятно, что от него к религии протягиваются евангелические нити. И мне казалось, что если их обрубить, тогда высокие нравственные качества этого человека—его доброта и отзывчивость к людям—станут еще более явственными и внушат к себе сочувствие советского зрителя: ведь сами по себе эти качества прекрасны. А разве у нас не отсутствует трагическое противоречие между нравственной чистотой, добротой, отзывчивостью человека и окружающей его действительностью? Мне казалось поэтому, что свет, излучаемый образом Мышкина, в значительной мере может быть воспринят советским зрителем как реально осуществимый призыв к проявлению доброго начала в людях. Я убежден, что при такой трактовке образ Мышкина способен и сегодня выполнять известную воспитательную роль, хотя бы в таких пределах, как призыв к отзывчивости и сочувственному, тонкому, доброжелательному пониманию человека. Даже Салтыков-Щедрин—политический антипод Достоевского, яростно сражавшийся с его взглядами,—в общем одобрял стремление Достоевского к созданию в лице князя Мышкина положительного героя, чей нравственный облик не расходился с моральными требованиями передовых людей своего времени.

И все же, как ни обаятельна и ни важна фигура князя Мышкина, она не может быть правильно осмыслена вне связи со всей системой образов, объединенных темой подчинения человека власти денег.

Насколько раскрытие этой темы должно было стать сквозным для всей картины, включая буквально каждый эпизод, я не раз убеждался в процессе постановки.

В фильме есть сцена, происходящая в комнате князя, куда Ганя пришел просить прощения за пощечину. В разговоре между ним и князем сначала не было реплик, разъясняющих цели, которые Ганя ставит перед собой, стремясь получить семьдесят пять тысяч за свое согласие жениться на Настасье Филипповне. Прошло немного времени, и я остро почувствовал, какое важное звено пропущено.

В самом деле, тема денег возникала уже в первом эпизоде фильма, когда речь шла о миллионном наследстве Рогожина. В следующем эпизоде—у Епанчиных—двадцать пять рублей, данных генералом князю Мышкину, становились не только продолжением той же темы, но связывали ее с презрительным отношением в капиталистическом обществе к труду. Тема продолжалась у Иволгиных в сцене князя с Фердыщенко и генералом Иволгиным. Наконец, в квартиру Иволгиных врывается Рогожин и начинает свой торг с Настасьей Филипповной.

После монтажа всего этого комплекса я почувствовал, что возникала какая-то нехватка в развитии основной темы. Прошло некоторое время, и я понял, что в разговоре

Гани с князем «деньги» должны быть кульминацией в раскрытии образа Гани. Но для этого надо было всю сцену переснять по-другому, и я ее переснял; теперь в монологе Гани раскрывались его планы ростовщического сколачивания капитала, его страстное желание стать «Ротшильдом—царем иудейским». При этом мне хотелось, чтобы в работе актера проявилась та мера страсти, которая согласовывалась бы с «пафосом» капиталистического накопления. Помните у Маркса? «Чем меньше ты ешь, пьешь, покупаешь книг, чем реже ты ходишь в театр, на балы, в кафе, чем меньше ты мыслишь, любишь, теоретизируешь, поешь, рисуешь, удишь и т. д., тем больше ты сберегаешь, тем значительнее становится то твое достояние, которое не смогут съесть ни моль, ни ржавчина,—твой капитал». Именно об этом в начале романа «Подросток» мечтает его основной герой...

Фильм снимался более или менее последовательно. И вот перед тем как приступить к съемкам последней, заключительной части, я вновь и вновь смотрел снятый материал. Постепенно мне стало ясно, что если он и хорош, то все же сам по себе ничего не решает. Было очевидно, что судьба картины зависит от заключительной сцены в квартире Настасьи Филипповны. И не потому только, что здесь сосредоточена сюжетная кульминация, но прежде всего потому, что именно сцена у Настасьи Филипповны должна была с наибольшей полнотой раскрыть основную тему фильма такой, какой я ее увидел,—тему человека и денег.

Хотелось добиться в этой сцене той меры выразительности, которая придает вполне реальным событиям почти символическую обобщенность. Само содержание сцены подсказывало это требование: в ней идет торг, и объектом этого торга становится человек. Обнажается растленная, лицемерная, прикрытая толстым слоем ханжества мораль «приличных господ». Брошенная в огонь пачка—сто тысяч!—становится изобличителем человеческой сущности. Происходит проба нравственной природы людей.

В сцене заключалось идейное зерно фильма. Ее надо было сыграть со всей страстью, на которую способны исполнители.

Поэтому во мне укрепилось сознание необходимости прибегнуть к любым способам, которые могли бы помочь успеху дела.

Одним из них явилось мое обращение к актерам.

Вот письмо, которое я им направил:

«Дорогие друзья и товарищи артисты!

Покорная и нижайшая к вам просьба при получении сего исправленного текста вашей роли внимательно и вдохновенно (как и подобает истинным артистам!) поработать над ним.

Очень бы хотелось, чтобы каждый из вас пришел на съемку (на очень трудную съемку!) вполне подготовленным для воплощения вашего образа (единожды и навсегда) на экран для нашего народа.

Думаю, что творчество гениального русского и мирового писателя, каким является Федор Михайлович Достоевский, достойно всемирного уважения и вашего упорного труда.

Ах, как было бы прекрасно, дорогие друзья, если бы вы текст вашей роли хотя бы несколько раз прочли с вашими партнерами и вместе подумали бы над вашими образами. Но это у вас едва ли получится, так как вы (в силу вашей службы) все свои лучшие силы и всю свою творческую энергию отдаете театру, а нашему (самому важному и самому народному) киноискусству приносите только «остатки».

И все же, мои дорогие друзья, я буду вам бесконечно благодарен, если вы вашим талантом (а у каждого из вас он есть, я в этом глубоко уверен!) и честным отношением к искусству поможете мне, как режиссеру, в весьма трудном и страшно ответственном этапе нашей совместной работы.

Судьба нашего фильма, его большой успех или неуспех сейчас зависят исключительно от того, как будут решены и сыграны вами все эти восемь сцен в последней нашей декорации—«Квартира Настасьи Филипповны».

Давайте же, друзья, приложим все наши силы и сделаем все, чтоб было хорошо!»

Чего я добивался, направляя это письмо? На что рассчитывал? Повторяю, мне было ясно, что только искренняя, внутренняя взволнованность исполнителей, абсолютная правда их чувств и переживаний, доходящих до страстного порыва, способна обеспечить нужную экспрессию финальной сцены фильма.

К максимальной силе выразительности, к истине страстей и переживаний, к правде их проявления, разумеется, я стремился и раньше, с первых кадров фильма.

Прежде всего мы старались вплотную подвести зрителя к внутреннему миру героев, раскрыть его сложность.

Огромное значение здесь играли глаза актера. Они должны были отразить все многообразие чувств, тончайшие оттенки челове-

ческих переживаний. Вот почему в фильме мы так приблизили к зрителям лица актеров, так часто прибегали к портретным изображениям героев.

Здесь я должен с большой благодарностью отдать должное моему старому творческому другу Валентину Павлову—главному оператору фильма. Мне кажется, с этой трудной задачей он справился прекрасно.

Существуй среди критиков поэт, он, быть может, сумел бы нарисовать образ картины, опираясь лишь на игру глаз ее действующих лиц, основываясь лишь на описании того, что в тот или иной момент выражают глаза Настасьи Филипповны, князя Мышкина, Гани Иволгина, его матери, Рогожина и других.

Все это, конечно, сказалось на стилистике картины. Ведь не случайно в ней нет сложного мизансценирования, нет стремления к внешне динамичному, эффектному построению кадра. Крупный план занял в фильме доминирующее положение. И это было не плодом досужей фантазии и выдумки режиссера—такое решение логически вытекало из существа, из особенностей романа Достоевского.

С позиций, определивших трактовку и стиль фильма, мы подходили к решению всех творческих вопросов, которые выдвигала перед нами постановка.

Одним из них был вопрос о том, как снимать картину: черно-белой или цветной? Если обратиться к изобразительному материалу, связанному с творчеством Достоевского, к иллюстрациям его изданий, то бросится в глаза преимущественное стремление художников прибегнуть к графическим средствам, к гравюре. Видимо, язык графики казался иллюстраторам наиболее подходящим для передачи суровой атмосферы произведений Достоевского.

И все-таки нас влекло к цвету. Не хотелось лишаться его эмоциональной помощи. Еще в самом начале работы нам мерещились такие кадры, как пролившееся от испуганного движения Гани красное вино, растекающееся лужей крови. В сопоставлении со словами князя это должно было рождать предчувствие беды. В нашем представлении многое из происходящего сливалось с отблесками свечей в люстрах, канделябрах и бра, кровавых языков горящего камина и т. д. Все это, как нам казалось, требовало цвета. Но цвета, а не расцвеченной фотографии. В цвете мы искали эмоционального дополнения к кадру, а не его раскраски.

Напряжение, драматизм, суровость повествования и особенно то, что в нем центральное место отведено человеку, диктовали особый характер пользования цветом и освещением. Мы стремились притушить их, уменьшить их резкость, чтобы они не отвлекали от главного, не мешали основному и чтобы вместе с тем сыграли свою роль в создании атмосферы напряженного драматизма. Нужно было найти колорит, наиболее свойственный вйдению мира глазами Достоевского.

Пуще всего мы боялись цветного изобилия, крикливой яркости. С ними никак не мирилась строгая, суровая, сумеречная атмосфера романа, неотрывная от его глубоко драматических интонаций. Но надо было избегать и опасности впасть в монотонность, в невыразительно скучное однообразие, столь далекое от волнующих событий романа.

Над решением этих задач мы бились упорно, но, к сожалению, не везде сумели добиться задуманного.

Мне кажется, лучше всего в этом смысле получились у нас «Комплекс Иволгиных»—особенно полутемная комната князя,—коридор и лестница, кое-какие сцены у Епанчиных, а самое главное сцена у камина в квартире Настасьи Филипповны. Здесь, возможно, меньше, чем в других случаях, просчетов с нашей стороны, хотя бы уже потому, что убрано постороннее и выявлено главное: человек.

Поскольку речь зашла об изобразительной стороне фильма, хочется коснуться одного вопроса, который довольно поверхностно оценивается в нашей производственной практике. Считают, что, чем в картине меньше объектов и чем большее количество планов и полезного метража сосредоточено в каждом из них, тем «легче» фильм.

В нашей картине было лишь три главных павильона: «Комплекс Епанчиных», где предстояло снять 800 полезных метров, «Квартира Настасьи Филипповны», где нужно было снять 1000 метров, и «Квартира Иволгиных»—здесь снять надо было 600 метров. Разумеется, если не стеснять себя стремлением сохранить абсолютную кинематографичность решений объекта и не бояться впасть в театральность, тогда дело представляется весьма простым. Мы, однако, никак не намеревались забывать о кинематографе, и поэтому съемка многих планов в одном и том же объекте оказалась

для нас неизмеримо труднее, чем если бы тот же полезный метраж пришелся на целый ряд различных объектов. Тяжесть этой задачи в своей значительной части пала на плечи молодого художника Ст. Волкова: в каждой декорации ему необходимо было обеспечить режиссуре максимально разнообразные съемочные возможности. В этом отношении, как мне кажется, работа Волкова увенчалась большим успехом—ему удалось предоставить множество точек там, где, казалось, они были весьма ограничены. Требования же с нашей стороны к художнику были очень велики, так как мы всячески стремились не поддаться театру, строить мизансцены кинематографически и снимать не минимум, но максимум возможных планов. А ведь куда как просто было бы решать продолжительные диалоги на отдельных панорамах, а сцены снимать преимущественно на средних планах. Но вот тогда-то и возник бы театр. Потребовалось немало трудов, чтобы избежать его в условиях замкнутости действия в небольшом количестве декоративных объектов.

В картине мало натуры, а та, что есть, лишена разнообразия—это улицы Петербурга. Но их съемка требовала тщательной продуманности художественного решения. Петербург Достоевского совершенно особенный, он не похож на Петербург Пушкина, Гоголя и других наших классиков. Это большой неприютный город, промозглый, холодный. Его созерцание заставляет то поежиться от слякоти, сырости, моросящего дождика, то вздрогнуть от порыва холодного зимнего снежного ветра. Таков Петербург бесприютных, обездоленных, отвергнутых жизнью людей. Чтобы облегчить передачу его настроения, я сделал целый ряд выписок из произведений Достоевского, а художник Ст. Волков на их основе набросал ряд зарисовок, которые восстанавливали особенности ви́дения Петербурга писателем.

У меня даже возникла мысль создать из ряда общеизвестных читателю образов «Преступления и наказания», «Неточки Незвановой», «Униженных и оскорбленных» и «Бедных людей» широкий второй план Петербурга униженных и оскорбленных.

Мы даже сняли для этого кое-каких «персонажей»: Соню Мармеладову на скамейке, Раскольникова у парапета канала, Макара Девушкина, Ефимова с Неточкой... Но потом от всего этого пришлось отказаться—уж слишком навязчивым, претенциозным и тяжеловесным нам все это показалось. Да и уводило зрителя от основной идеи и сюжета куда-то далеко в сторону. Оставили только шарманщика с шарманкой и поющую тоненьким детским голоском девочку. Образ ее был навеян романами «Преступление и наказание» и «Подросток». Шарманка, девочка и ее песенка мне нужны были для создания необходимой атмосферы времени и для более лаконичного перехода к появлению Мышкина в квартире у Иволгиных. Кроме того, отдаленное звучание поющего детского голоска где-то там, внизу, во дворе, как мне кажется, удачно подчеркнуло настроение полутемной комнаты, в которую Варя Иволгина ввела Мышкина, их небольшой разговор про швейцарские горы и хорошо оттенило одиночество князя в этом чужом и странном для него мире.

Но помимо всего этого само содержание «рокового романса» с наивным драматизмом повествует о купеческом сыне, что проживал в столице Петербурге на площади Сенной и обвенчался в церкви с дворянкой молодой, а когда эта дворянка чуть ли не из-под венца убежала к другому, то он «ножом ее зарезал», за что был сослан на каторгу и «умер во Сибири, господь его прости».

Мне казалось, что песня эта какими-то своими путями связывает сюжет романа, и в частности его драматический финал, с тем миром жизненных драм, которые становились материалом множества газетных хроник и к которым, как известно, сам Достоевский всегда внимательно присматривался и черпал оттуда сюжеты, так как это были куски живой и подлинной жизни. Мне думалось, что этот «роковой романс» сработает в трех направлениях. Во-первых, даст колорит эпохи. Во-вторых, будет способствовать снятию исключительности сюжета романа, сближая его с жизненной обыденностью, а в-третьих, в какой-то мере предскажет тему ножа, который во второй части фильма должен будет играть (как деталь) чрезвычайно большую роль. Именно по этой причине мне хочется начать и закончить вторую часть фильма этой песенкой и этим детским голоском...

Вспомните конец романа. У тела Настасьи Филипповны—князь Мышкин и Рогожин. С огромной впечатляющей силой описывает Достоевский атмосферу сцены, страшную до озноба тишину, оттененную жужжанием му-

хи. Это безмерно впечатляет при чтении. А на экране? Можно ли этим кончать фильм? Едва ли. Быть может, нужная точка окажется на месте, если в жужжание мухи вплетутся звуки далекой шарманки и еще раз прозвучат слова знакомой песни: «...и умер во Сибири, господь его прости».

Но если даже всем моим мечтам и надеждам о постановке второй части фильма не суждено будет сбыться, то одно мне кажется очевидным: вся эта история с шарманкой и песенкой создает в картине одну из деталей того «местного колорита», который так важен для воспроизведения эпохи и который дает возможность почувствовать вкус истории.

На этом моменте мне хотелось бы остановиться особо: он принципиально важен, поскольку вопрос связан с созданием образа эпохи. Ведь зачастую бывает так, что какая-нибудь мелочь, деталь, незначительная подробность, вычитанная в газетах того времени, к которому относится действие фильма, дает больше, чем знакомство с законченным, цельным художественным произведением.

В предисловии к «Хронике времен Карла IX» Проспер Мериме признавался в своей приверженности к мемуарам, историческим анекдотам, которые, по его мнению, содержат иной раз более подлинную картину нравов и характеров эпохи, лучше передают ее неповторимое своеобразие и ее исторический колорит, чем многие исторические труды.

Мериме во многом прав. Я, разумеется, не против исторических трудов. Но дело в том, что там факты уже переработаны и по-своему интерпретированы, а для оплодотворения фантазии художника живой факт может оказаться куда полезней. Это относится не только к историческим трудам, но и к художественным произведениям. Здесь Чехонте способен иногда сказать больше, чем Чехов, а жанровые зарисовки Горбунова, очерки, газетные и журнальные карикатуры, иллюстрации и заметки могут оказать пользу не меньшую, чем эпохальные романы.

В качестве примера приведу выдержку из очерка Чехова. Это не рассказ. Это ряд живых зарисовок быта. Но именно потому, что здесь бытовое наблюдение почти не переработано, оно способно в большей мере разбудить воображение, чем завершенный рассказ.

Очерк, о котором идет речь, носит название «В Москве на Трубной площади». Во времена Чехова здесь шла оживленная торговля до-



Лестница в доме Иволгиных

машними животными, птицами, зайцами, кроликами, ежами. Повествуя об этом, Чехов дает такое описание:

«Высокий, тонкий человек с бачками и бритыми усами, по наружности лакей, больной и пьяный, продает белую, как снег, болонку...

— Велела вот продать эту пакость,—говорит лакей, презрительно усмехаясь. —Обанкрутилась на старости лет, есть нечего, и теперь вот собак да кошек продает. Плачет, целует их в поганые морды, а сама продает от нужды. Ей-богу, факт! Купите, господа! На кофий деньги надобны».

Я думаю, не стоит доказывать, как много пищи воображению дает такая зарисовка. Я уж не говорю о том, что ясно представляешь себе жизненную драму этой отсутствующей старушки, о которой рассказывает ее пьяный больной лакей. Но за ними из всей атмосферы очерка встает быт, время, его социальная сущность, человеческие драмы, типичные только для этого времени, возможные лишь в эту эпоху.

Все это помогает избежать мертвой музейности, суховатого академизма, способствует приближению изображаемой эпохи к жизни.

Мы перелистали немало газет, журналов, в которых острый, мгновенный карандаш художников, иной раз в форме гротеска, знакомил нас с живыми проявлениями времени.

При подготовке к работе над фильмом такие книги, как «Петербург Достоевского»

Анциферова, зарисовки талантливых юмористов того времени Шмелькова, Лебедева и других дали нам очень много не только для ощущения атмосферы, но и, скажем, в качестве материала при решении вопросов о костюмах. Здесь жизнь выглядела без прикрас. Глядя на эти меткие и живые зарисовки, мы понимали, что было в моде в то время, что тогда носили. Для художника по костюмам К. Савицкого это стало незаменимым материалом, щедро обогатившим его воображение.

Совсем особые трудности возникли у нас в связи с музыкой. Сколько я могу вспомнить, в музыкальной литературе отсутствуют произведения, навеянные творчеством Достоевского. По-иному дело обстоит с другими классиками. Пушкин вдохновлял Глинку, Чайковского, Даргомыжского. Лермонтов—Рубинштейна. Гоголь—Мусоргского и т. д. Отсюда—рождение традиций. Они полностью отсутствовали применительно к музыкальному мышлению образами Достоевского. Поэтому когда я обратился в свое время к одному из виднейших наших композиторов, он, подумав, откровенно сказал мне, что не берется писать музыку «по Достоевскому», так как совершенно не представляет себе, что это может быть за музыка. Ясным казалось мне только одно—она должна была выражать трепет и остроту, свойственные роману. Пожалуй, это стало единственными отправными соображениями. Впрочем, понятным было и то, что музыка ни в коем случае не должна быть иллюстративной. Я отчетливо сознавал, что ей следует стать одним из элементов драматургии и не только эмоционально усиливать влияние на зрителя других элементов, но и уметь сказать свое слово.

То, что композитор Н. Крюков смело взялся за эту задачу и, как мне кажется, решая ее, многого добился, заслуживает безусловного признания.

Несколько слов об актерах. Скорее даже о поисках исполнителей двух главных ролей.

Сценарий фильма я написал давно, в 1947 году. А еще раньше—гораздо раньше—я задумал его. Мне ясно представлялся герой полюбившегося мне романа, он пленял мое воображение теми чертами, о которых я говорил выше. Но и тогда, в те давние времена, когда я лишь мечтал об экранизации романа «Идиот», я не видел подходящего исполнителя для главной роли. Несмотря на это, я написал сценарий. Написал потому, что это стало для меня неодолимой потребностью. Кстати, в процессе работы над «Идиотом», перечитывая неоднократно Достоевского, я вдруг ужасно захотел написать сценарий по повести «Белые ночи»—и, несмотря на свою большую занятость, написал его.

...Около десяти лет прошло до того момента, когда мне удалось наконец приступить к постановке «Идиота». Многое мешало, и прежде всего то, что я был занят работой над другими картинами, и то, что два с лишним года был директором «Мосфильма». Но даже когда возникала возможность вернуться к мыслям о постановке «Идиота», я всякий раз вынужден был откладывать ее, так как по-прежнему мысленно искал и не находил исполнителя главной роли. А без этого нельзя было пускаться в плавание. Менее всего хотелось оказаться в том поистине катастрофическом для режиссера положении, когда, взявшись за постановку, он уже не вправе от нее отказаться и вынужден согласиться на компромиссный выбор актера. В подобных обстоятельствах не приходится ждать художественной удачи; в лучшем случае опыт режиссера обеспечит «выход из положения».

Время шло, и я постепенно разуверился в возможности найти актера на роль Мышкина. Приходилось примириться с тем, что замысел мой так и останется неосуществленным. Может быть, другие режиссеры окажутся более счастливыми? Это предположение заставило меня передать мой сценарий С. Юткевичу, который сначала за него энергично ухватился. А через некоторое время он отказался от постановки. То же произошло и с известным театральным режиссером Г. Товстоноговым. Мысль о постановке «Идиота» в кино его очень увлекла. Но и он вскоре вынужден был вернуть мне сценарий. Причина в обоих случаях была та же: не находился исполнитель на роль Мышкина.

Случаю угодно было мне помочь. Будучи директором киностудии, я как-то смотрел пробы режиссера Г. Чухрая по картине «Сорок первый». На роль Говорухи-Отрока режиссер предлагал две кандидатуры: первая—Олег Стриженов, вторая—неизвестный актер. О нем мне сказали, что он недавно окончил Щукинскую школу при Вахтанговском театре и что фамилия его Яковлев. Актер мне очень понравился, и я именно его считал подходящим кандидатом на роль Говорухи-Отрока. Однако режиссер со мной

упорно не соглашался. Он предпочитал снимать Стриженова. Художественный руководитель картины М. Ромм поддержал Г. Чухрая. Я вынужден был уступить.

Вопрос был исчерпан. Но шли дни за днями, а передо мной все еще стоял образ увиденного мною молодого актера. Внезапно я понял, что в моем представлении он связывается с князем Мышкиным. Те же глаза— глубокие, умные, добрые, словом, такие, какими их описал Достоевский. Да не только глаза—во всем облике актера ощущалось какое-то природное благородство. Ему была свойственна простота, мягкость. Он обладал задушевным голосом. И весь он был окутан атмосферой какого-то неизъяснимого, но мгновенно привлекающего к себе обаяния. Мне все более казалось, что он может сыграть Мышкина. Словом, встреча с Яковлевым подтолкнула меня, я все чаще стал возвращаться к мысли о постановке «Идиота» и вскоре приступил к ней.

Никого другого на роль князя Мышкина я пробовать не собирался: единственным кандидатом был Яковлев. Однако, как ни велика была моя уверенность в правильности выбора, все же сомнение нет-нет, а закрадывалось в душу и заставляло волноваться.

Но вот стоило только Яковлеву появиться в павильоне для пробной съемки загримированным, в плаще и шляпе, как сразу же весь съемочный коллектив решил, что здесь ошибки быть не может. Перед нами был Мышкин.

Видимо, так оно иной раз случается в нашей режиссерской жизни: годами мечтаешь об исполнителе, не находя его; отказываешься от осуществления сокровенной мечты... и вот внезапно что-то заставляет тебя почувствовать в неизвестном тебе актере нужного исполнителя. Если это чутье, то в данном случае оно меня не обмануло.

По-иному сложилось дело с поисками актрисы на роль Настасьи Филипповны. Мне казалось: здесь будет проще, как ни ответственна эта роль, но все же я предполагал, что из числа превосходных актрис, которыми богаты кино и театр, я без особого труда сумею выбрать лучшую.

С этим убеждением мы и приступили к съемкам, хотя, несмотря на тщательные поиски ассистентов, утвержденной кандидатуры на роль Настасьи Филипповны у нас все еще не было. Мы продолжали искать, но— безрезультатно. Было немало встреч, знакомств, проб, бесед, вспыхнувших и угасших надежд—подходящей же кандидатуры не было. Уже двадцать пять процентов картины было снято, число отвергнутых актрис росло, а нужной мы не находили. К этому времени возникла мысль о кандидатуре Юлии Борисовой. Я знал, что это одна из наиболее талантливых молодых актрис Москвы. Но мне далеко не было ясно, каков ее диапазон и включает ли он данные, которых требовало исполнение роли Настасьи Филипповны. Вскоре я увидел ее в спектакле «На золотом дне». Это вселило в меня надежды. В спектакле Борисова играла страстно, темпераментно и своеобразно. Было очевидно, что к ее кандидатуре следует отнестись с большой серьезностью. Несколько настораживали нас—меня и оператора—некоторые особенности ее лица. Они нисколько не лишали ее очарования в жизни, но мы боялись, что на крупных планах возникнут трудности. Когда же мы побороли в себе колебания, то оказалось, что они далеко еще не преодолены самой Борисовой. Будучи очень честной, скромной и беспощадно требовательной к себе актрисой, она боялась работы в кино. Сниматься до этого ей не приходилось. Между тем роль была сложная и ответственная. Переговоры наши с Борисовой тянулись полтора месяца. Тем временем мы уже сняли пятьдесят процентов картины. Оставались считанные кадры, которые не требовали участия Настасьи Филипповны. Наконец, после ряда пробных съемок, интересно проведенных оператором В. Павловым, нам удалось с помощью экрана убедить Борисову, что ей следует сниматься.

Если со всеми остальными актерами нам удалось провести некоторое, хотя и небольшое, количество репетиций, то с Юлией Константиновной об этом даже не могло быть речи—все резервы времени были исчерпаны,— у нас не оставалось сцен без ее участия, декорации уже давно были готовы и ждали съемок. Борисова сразу же должна была вступить в работу. Я хорошо понимал, что это значит для молодой актрисы, которая никогда не была под светом и не стояла перед аппаратом. Она даже смутно не представляла себе, что такое киносъемка. Тогда я решился на следующий шаг: мы назначили два дня «освоения» в павильоне с полным освещением. Все исполнители, включая Борисову, были одеты и загримированы. Я начал репетиционную работу, а Борисову просил во

время этих репетиций не произносить ни слова текста роли, а только ходить по декорации, привыкать к свету и необычной для нее обстановке. Вначале она была настолько ошеломлена всем происходившим в ателье, что я даже испугался за нее, но уже к концу первого дня она стала понемногу осваиваться. И на второй день, так же как и в первый, мы предоставили ее самой себе: опять она только ходила по освещенному павильону. Но чувствовалось, что актриса уже несколько пообвыкла, что-то про себя репетирует, примеривается, к чему-то приспосабливается. После двух дней такого хождения по павильону Юлия Константиновна сумела собраться, овладеть собой, и когда на третий день была назначена ее первая съемка, то она уже, не теряясь, зажила перед аппаратом в образе Настасьи Филипповны...

Оба эти актера—Ю. Яковлев и Ю. Борисова—убедили меня в том, что Щукинское училище и школа Вахтанговского театра не только учат актерскому мастерству, но прививают актерам прекрасные этические черты. Любуешься внутренним благородством, культурой, требовательностью к себе и собранностью, которые отличают воспитанников этой школы. К тому же им свойственна какая-то особенная внутренняя «элегантность» и какая-то своя, вернее вахтанговская, манера легко и вдумчиво работать над ролью и всегда быстро входить в нужное рабочее настроение. Все эти качества оказались особенно ценными при исполнении ролей, доверенных Яковлеву и Борисовой.

В заключение несколько слов по личному, но творческому поводу.

Как известно, в прошлом я работал главным образом на современном материале—из жизни колхозников и рабочих. Работал преимущественно в жанре комедии. И материал и жанр были предметом моего свободного выбора. Я их любил, они увлекали меня, я отдавал им свое сердце.

Многим, вероятно, известно, что я поставил за свою творческую жизнь шестнадцать картин о наших современниках. Героями поставленных мною фильмов всегда были советские люди: колхозники, трактористы, свинарки, рабочие заводов, комсомольцы, строители, инженеры, партийные работники, партизаны Великой Отечественной войны, солдаты и офицеры Советской Армии.

Ставя эти картины, я не только испытывал радость творческого созидания, но и учился—на ошибках не меньше, чем на достижениях. Но эта учеба была бы неполной, если бы наряду с постановкой современных картин я одновременно, как уже говорил, не занимался бы экранизацией нашей классики: я написал ряд сценариев по произведениям Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, Ф. М. Достоевского. Но все эти сценарии лежали на моей книжной полке непоставленные. Почему? Потому что меня всегда больше всего увлекала наша современная жизнь, вдохновляли образы наших простых советских людей. И о них, только о них, мне хотелось делать свои картины. Так я работал около тридцати лет.

Но вот наступило в моей творческой жизни время, когда я все острее стал ощущать нарастающую внутреннюю неудовлетворенность своей работой. Все больше начинало мне казаться, что я топчусь на месте, застаиваюсь, повторяюсь в своих режиссерских приемах. Чем больше я углублялся в поиски основной причины этих тревожных симптомов, тем яснее мне она становилась: дело, видимо, заключалось в том, что сценарно-драматургический материал, над которым мне, как режиссеру, приходилось работать, почти никогда не ставил передо мною сложных творческих задач, не требовал от меня полного напряжения творческих сил и не давал ничего нового, неожиданного и глубокого. Как правило, почти каждый сценарий, полученный мною для постановки, мне приходилось дорабатывать самому. Я не драматург, а потому эти вынужденные доработки были для меня особенно тягостны. Давались они мне с большим трудом и далеко не всегда способны были удовле-

Прихожая дома Иволгиных



творить мои собственные режиссерские потребности. С огромной внутренней тревогой стал ощущать я опасность сползания к штампам. Все труднее становилось мне противиться появлению в моих работах повторов, сходства.

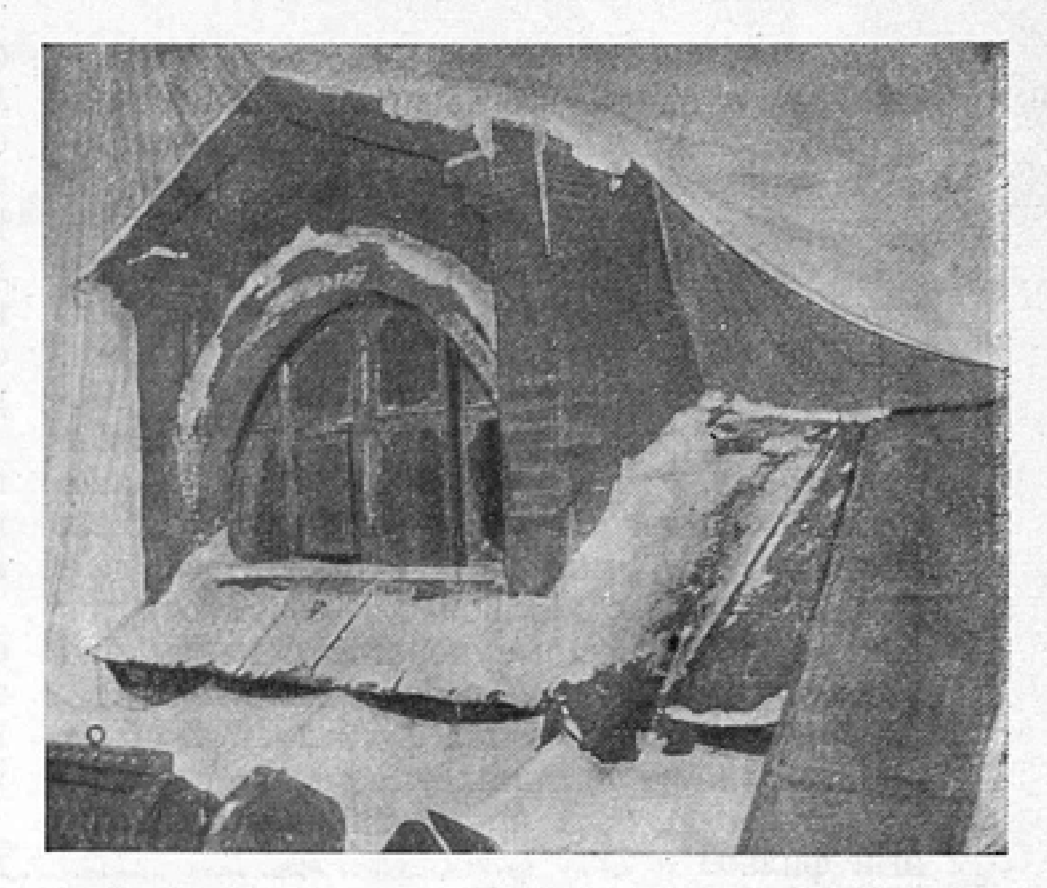
Я понял, что нахожусь на опасной грани. Чтобы творчески сохранить себя, не деградировать, не превратиться в «набившего руку» ремесленника, возникла необходимость обратиться к более совершенной драматургии. Что хотел я в ней увидеть? Сложность и подлинную глубину психологической разработки характеров, остроту конфликтов, могучую силу страстей, высокое искусство живого, умного, увлекательного диалога.

Приступая к экранизации романа Достоевского, я лишался всех своих навыков и вступал как бы в неведомую для меня область. Скажу прямо: в процессе работы я не раз испытывал колебания, сомнения, опасения за результат. Вот что заставляло меня все время вести монтаж параллельно съемкам. Это была единственная возможность проверить себя. Параллельный съемкам монтаж стал, таким образом, формой самоконтроля, предназначенного обнаруживать и устранять допущенные ошибки. А ошибки были. Просмотр смонтированного материала давал мне возможность своевременно исправлять многие из них. То оказывалось, что не хватает крупного плана, то становилось ясно, что мизансцена застоялась и нуждается в более динамичной раскадровке. Но так как еще не оконченная съемками сцена просматривалась мною в предварительном монтаже, то все это можно было поправить.

И все же на протяжении почти всего фильма меня не оставляла тревога: окажется ли он на уровне, достойном романа? Средствами нашего искусства хотелось проникнуть в человеческое сознание, в психику человека так же глубоко, как автор романа—иными, литературными средствами.

В прошлом, когда я работал над фильмами о советской современности, их сценарная основа не ставила передо мною таких сложных задач и требований. И вот после соприкосновения с режиссерской работой над классическими произведениями мне стало особенно ясно, чего лишены многие из сценариев и картин о нашей современности.

Прежде всего, как мне кажется, им не хватает часто той глубины, той большой художественной правды, которые должны быть



Окно комнаты Мышкина

присущи истинному произведению искусства. Им недостает глубины проникновения в нашу действительность, глубины мысли, чувств, страстей и раскрытия человеческих характеров.

В людях нашей страны необыкновенно много нового, своеобразного и интересного. Они достойны того, чтобы писать и рассказывать о них с той мерой глубокого проникновения в их духовный мир, с какой писали о своих современниках Толстой, Достоевский, Горький.

...Как и многие мои товарищи, я думал обо всем этом и раньше, но после работы над Достоевским самая высокая требовательность стала для меня непреложным условием оценки сценария.

Мне уже немало лет, длинен мой путь в кино, и сейчас было бы по меньшей мере нерасчетливо, не по-хозяйски тратить силы на режиссерскую интерпретацию серых, посредственных и конъюнктурных сценариев, какие зачастую пишутся о нашей действительности.

Вместе с тем я очень хорошо понимаю, что «в том-то и признак настоящего искусства, что оно всегда современно, насущно-полезно... Искусства же не современного, не соответствующего современным потребностям и совсем быть не может».

Эти слова были сказаны Ф. М. Достоевским. Думаю, что они раскрывают одну из

тайн нетленности классического искусства. Оно, как правило, всегда продиктовано страстным откликом на острые, актуальные вопросы современности. И это делает его вечно молодым и неувядаемым.

С огромной радостью сделал бы я, например, фильм о людях нашей передовой науки, поразившей мир своими трудами и делами.

Или о наших пилотах, ведущих «ТУ-104» в далекие страны, прокладывающих великие магистрали в безбрежном небесном океане.

Или о нашей молодежи—студентах. Об их жизни, учебе, мыслях, мечтах и той действительности, с которой они соприкоснутся после учебы. И о том упорстве, с каким они выходят на широкую дорогу жизни.

Или, скажем, о наших футболистах, об их победах и поражениях—и снова победах. О, это мог бы быть чрезвычайно увлекательный фильм!

Но, к великому сожалению, кто бы ни был в этом виноват, реально у меня сейчас нет такого сценария, а те, что мне часто приходится читать, лишены высокой художественной правды, которая необходима для произведения искусства. Духовный мир персонажей, их характеры и стремления далеко не отражают того прекрасного и нового, что свойственно советскому человеку нашего времени.

Герои многих таких сценариев и картин намного отстают в своем духовном развитии от современности. В массе своей зритель обычно умнее, благороднее, инициативнее, развитее, многостороннее, глубже многих и многих героев наших картин.

Меня упрекали в том, что я будто бы отошел от современности. Нет, создание фильмов о нашем времени было и остается моей главной творческой задачей. Но я не хочу идти на сознательное повторение ошибок прошлых лет. Я не откажусь от борьбы за подлинно художественный сценарий о сегодняшнем дне. Это задача не легкая, и есть, кроме того, дополнительные трудности, которые мне предстоит одолеть: я не хочу, не вправе утрачивать свою индивидуальную позицию в вопросе о задачах нашего кино, а главное, терять художественные особенности выражения своей точки зрения на мир.

Я всегда искренне любил своих героев. Хорошо зная жизнь простых людей, их труд, их радости, горести и печали, я стремился опоэтизировать их в своих фильмах. Я хорошо понимал, что делаю не бесстрастные бытописания, но пытаюсь передать поэзию, лирику и пафос нового в мире, прекрасного своей неодолимо уверенной устремленностью в коммунистическое завтра. Лучшее в сегодняшнем дне всегда окрашено лучами восходящего солнца завтрашнего дня. Видимо, в этом и заключена романтика жизни и искусства. И следовательно, в таком случае я—романтик.

Да, я люблю искусство праздничное, взволнованное, вскормленное живыми соками жизни, но чуть стоящее над ней, тянущееся ввысь, а не стелющееся по земле.

Стремясь определить, что такое социалистический реализм, А. Фадеев говорил, что это прежде всего умение показать человека правдиво—таким, каков он есть и, одновременно, каким он должен быть.

Святая истина! Сущее без должного—пресная, унылая, будничная обыденность. Зритель оставляет ее за порогом, когда входит в кинотеатр. Здесь он хочет видеть в форме красивой и праздничной то высокое, что растворено в повседневности и обретает свой прекрасный облик, будучи сконцентрировано искусством до пределов сверкающей и радостной выразительности.

Так я думал, когда ставил свои фильмы о современности. Так думаю и сейчас.

Вот главное, что определяет круг и характер требований, которые я сегодня предъявляю к сценарию для моей очередной картины о нашей советской современности.

Впрочем, требования эти ставлю не я—их ставят сама наша действительность, основные законы художественного творчества.

С позиций таких именно требований мне хочется раскрыть тему моей будущей картины о делах и людях современной Сибири—моей родины. О ней я десять лет тому назад рассказывал в фильме «Сказание о земле Сибирской». Сейчас рассказ должен быть иным. Совсем иным. Для него нужен очень взволнованный, очень талантливый, очень вдохновенный сценарий.

Большие, прекрасные идеи несет всему миру наша Коммунистическая партия! Великие дела творит советский народ! И это требует от всех нас создания картин, достойных нашего времени и по глубине, и по масштабности, и по своей высокохудожественной силе.

Не формально, а всем сердцем я стремлюсь превратить свои нелегко осуществимые замыслы в фильм, достойный современности.

И. Хейфиц

Читая письма и рецензии

Передо мной лежит большая пачка писем о фильме «Дорогой мой человек» их около ста. Столько же примерно получено А. Баталовым. Много писем адресовано зрителями прямо на студию «Ленфильм». Пишут из Свердловска, Караганды, Приозерска, из Ашхабада. Есть коллективные письма от рабочих, от группы студентов, есть подробное письмо от врача. Не все письма равноценны по содержанию, а несколько из них содержат банальную просьбу выслать на память фотографии актеров. Но большинство— удивительно глубоких, умных. В них часто наряду с оценкой фильма содержится рассказ о жизни, о сложности судеб о любви, которая была и ушла. Много сделано критических замечаний по фильму, главным образом по поводу Козырева и его отношений с Варварой. Многие зрители находят неправдоподобной женитьбу Устименко на Вересовой. Они считают, что «хороший человек» не может жениться на «плохой женщине». В этом, впрочем, они точно следуют некоторым критикам, которые часто рассуждают не по поводу героя, а за него, умно решая, «мог» или «не мог» герой поступить так или иначе. Но что поделаешь? Герои часто поступают по-своему.

Признаюсь — я не всегда доверяю публичным выступлениям зрителей с трибуны. Трибуна обязывает. Человек, перед которым графин с водой и микрофон, невольно старается быть официальным, и речь его часто становится похожа на газетную статью. Но я очень ценю письма, их глубокую и задушевную правду.

Сличая картину, высказанную в письмах, со статьями профессиональных критиков можно сделать вывод, что часто мнение критиков начисто расходится с мнением_ зрителя.

Странно, ни в одном из полученных мною писем нет утверждения, что герой наш печален, замкнут, скован, сух. Напротив, все считают его светлым, чистым, вселяющим бодрость и веру в правоту дела партии. Я думаю — это коллективное ощущение естественно, некоторые критики наши рассуждают, мне кажется, книжно. В самом деле, что ценнее для нас — внешнее проявление оптимизма или внутренняя, действенная убежденность человека в торжестве правды? Традиционная улыбка или подлинное служение долгу? Слово или дело?

Приятнее, конечно, когда есть и то и другое. Ну что ж, наш Володя не такой. Он не хочет уподобляться сонму «улыбчатых» героев, готовых, подобно канарейкам, петь от восхода и до захода солнца. Какого, однако, невысокого полета эти канарейки.

Вспоминается мне, как в свое время критики ругали нашу Александру Соколову за плаксивость, призывая нас сделать из нее «крепыша». А она и есть «крепыш», только при более глубоком знакомстве, а не поверхностном разглядывании.

Далее, я полностью согласен с утверждением, что в романе Ю. Германа о герое рассказано подробнее, чем в сценарии, но ведь известно, что роман написан после сценария, в то время, когда фильм был уже почти снят. К тому же в первой части романа «Дело, которому ты служишь» действие не доходит даже до Великой Отечественной войны, то есть книга в 400 с лишним страниц соответствует по объему лишь первой четверти фильма. В этом факте, о котором еще почти ничего не сказала теория нашего киноискусства, лежит едва ли не самое главное противоречие между вынужденным объемом фильма и неограниченной широтой его возможностей. У кино есть свои средства говорить коротко о важном, и если в романе Ю. Германа герой мужает в страстном идейном споре со своими противниками, то в фильме он спорит с ними своими поступками, действием. И противники у него другие, и вообще не стоит сравнивать «обратным ходом» роман и фильм. Каждому свое.

Я согласен с утверждением, что фильм фрагментарен. Ведь он должен рассказать о многом, о целой жизни. Устименко — не Румянцев, и о нем не расскажешь в краткой истории, не вместишь его характеристику в рамки поучительного приключения. Но я не могу согласиться с тем, что между отдельными

кусками фильма нет внутренней связи. Если бы не было этой связи, то и не вышел бы из Устименко цельный характер, пусть даже замкнутый и сухой. Другое дело — связь эта сложная, не лежащая на поверхности.

Н. Зоркая* пишет по поводу рассказа о гибели отца Володи в Мадриде: «Для драматургии же фильма, для становления образа героя сцена ничего не дает...», а Т. Богорова* отмечает: «Образ отца, погибшего за свободу Испании, остается жить в душе Владимира, укрепляя его жизненные позиции...». Весь вопрос, видимо, в том, что́ ставить во главу угла — свой критический т е з и с, нуждающийся в иллюстрации примерами, или живую ткань произведения, закон, по которому оно построено. В данном случае даже не очень квалифицированному зрителю ясно, что смерть отца повлияла на формирование Устименко сильнее, чем какая бы то ни было другая жизненная коллизия, что отсвет этого подвига движет Владимиром, когда он уезжает в глухую деревню и когда рвется на передний край. Он сам даже говорит об этом Евгению, говорит прямо, в лоб, на крупном плане!

Объединяет разрозненные страницы романа сам Владимир Устименко, его возмужание, его духовный рост. Он сам — сюжет. Иного способа построения фильма при данной задаче ни Ю. Герман, ни я не видели.

Я не уловил в статьях критиков каких-либо других предложений по этому поводу.

Смерть отца — одно из многих драматических обстоятельств действия (естественно, внутреннего, а не внешне сюжетного), раскрывающего, пожалуй, главную тему фильма — преемственность поколений, силу примера поколения старших.

И как же Н. Зоркая не заметила, что Устименко обиделся на «Зиночку» Бакунину за свое поколение, за ее горькую фразу: «Их поколение не слишком...». И что тема спора поколений проходит красной нитью не только через сцену старух врачей, но и через всю юность Володи, через историю с Пушем, через историю его дружбы с Родионом. Какой же частный случай имеет в виду Н. Зоркая? И как мыслится ею, в данном случае, возможность в искусстве показать общее? Разве не через частное? И разве вся история с Пушем, вся послевоенная часть фильма — тоже лишь частный, элементарный случай, инцидент? Негодяи и карьеристы в нашем обществе едва ли могут стать широко распространенным явлением. Это Н. Зоркая отлично понимает. Как же быть в данном случае?

Да, поступок Устименко в случае с доктором Пушем элементарен! Но из таких элементарных, а не экстраординарных поступков честных людей, скромных и принципиальных, слагается картина жизни нашего общества, а теневые штрихи на этой светлой и величественной картине рождаются из-за равнодушия и нежелания некоторых улыбающихся «добрых» и «милых» людей вмешиваться в «элементарные» инциденты, в которых, как сыпь на здоровом теле, проступают хамство, мещанское себялюбие, угодливость, трусость! Искусство должно бить по ним, не дожидаясь пока возникнет совершенный опыт. Опыт рождается в делах.

И уже совсем непонятен мне пример с антиподами из «Коммуниста». Блестяще разработанные характеры-антиподы действительно выражают собой итог целой жизни в этой замечательной картине. Но ведь там это произошло не только благодаря таланту сценариста и режиссера, а и потому, что в основе конфликта — классовый антагонизм! А Евгений и Володя «классовые друзья», а не антиподы, и острота их конфликта лежит совсем в другой плоскости. В плоскости моральной. И здесь все «почему» другие. Почему у Родиона Степанова вырос такой сын, как Евгений? Почитайте судебные хроники, посидите в зале суда. Там дела бывают похлеще. Там дело пахнет не карьеризмом и мещанством, а иногда прямым бандитизмом. Почему же у хороших родителей иногда вырастают сыновья-бандиты? Потому что жизнь этих сыновей иной раз проходит мимо родителей. Об этом тоже прямо, громко и на крупном плане Родион говорит Варваре в сцене под дождем.

Евгений Степанов — тип несложный. Своеобразие его в том, что он прост и примитивен. Есть ведь и несложные мещане. Их можно разглядеть невооруженным взглядом, и наивная мимикрия, при помощи которой они хотят «прожить», не требует глубоких объяснений.

Во многом критики картины правы — в ней, как и в сценарии, есть, конечно, просчеты, возможно, даже большие просчеты. Есть, несомненно, и иллюстративность. Но прием контраста в искусстве и иллюстративность не одно и то же. Можно было бы привести множество примеров, но зачем ссылаться на недосягаемую классику... Однако не вижу ничего невыносимого в сочетании плачущего лица Володи и танцующего Евгения. Да, это н е в ы н о с и м о п о с у щ е с т в у, но не как монтажный прием. Невыносимо бывает столкновение человеческого горя с торжествующей пошлостью. Чего же бояться сталкивать их в контрастном сочетании в искусстве? Пусть и звучит, как оплеуха, это сопоставление. От этого выиграет возвышенное и оголится пошлость!

Иллюстративность — вещь плохая, но Н. Зоркая видит ее и там, где ее, мне кажется, нет. Дед Мефо-

* «Искусство кино», 1958, № 10.

дий оказывается в кухне — это не иллюстрация дурных качеств Евгения и Ираиды, а выражение их жизненной философии, откровенной мелкобуржуазности их взглядов, отвратительного ханжества и двуличия. А офицеры, вытягивающиеся во фронт перед полуграмотным стариком, руки которого еще не утратили своей узловатости, как и у всякого землепашца,— не иллюстрация хорошего отношения сына (Родиона) к отцу (Мефодию), а сцена, выражающая «степановскую породу», социальное лицо нашей армии, армии рабочих и крестьян. Видеть в этой сцене иллюстративность — значит уходить от образного восприятия фильма.

Я далек от мысли, что наш фильм безупречен и не имеет недостатков. Жанр кинoромана ко многому обязывает, а опыт наш в этом жанре невелик, в особенности если учесть, что «Дорогой мой человек» «перворoдный» кинороман, а не экранизация литературного произведения. Видимо, плодотворнее путь от литературного романа к кинороману, а не наоборот.

В фильме есть отрывочность, теснота. Очевидно, большой и противоречивой жизни Владимира Устименко тесновато в рамках фильма. Из-за композиционных просчетов лишился многих важных черт подполковник Козырев. В его фигуре больше функциональности, нежели живых черт. Его «судьба» в сценарии была полнее, фильм «обокрал» его. Есть «пропуски» в характеристике такого важного персонажа фильма, как Вера Вересова. Не выторговывая права на ошибки и не прося снисхождения, хочется сказать, что кинороман о современнике — неподнятая целина и для кинематографистов и для их критиков

А в общем хорошо, что наш фильм вызвал много споров и разных оценок. Это поможет нам в работе над новыми фильмами о современности — в решении нашей основной задачи. Плохо только что часто критики рассуждают подобно аверченковскому герою, обрушивающемуся на извозчика со строгой сентенцией: «Извозчик, надо хорошо ездить, а не плохо надо ездить!» И только!

Зрители о фильме

В № 10 журнала «Искусство кино» за 1958 год была опубликована статья Н. Зоркой о фильме «Дорогой мой человек». Печатая эту статью в порядке обсуждения, редакция пригласила читателей журнала высказать свои мнения о фильме.

Читатели откликнулись на приглашение и включились в спор, начатый на страницах журнала.

Большинство писем по поводу фильма «Дорогой мой человек» содержит высокую оценку этой картины. В чем же прежде всего их авторы видят привлекательность и ценность фильма?

«Мы прощаемся с полюбившимся нам Владимиром Устименко в дороге, в пути, такой и сохраняется он в нашей памяти — немного угловатый, но честный человек, постоянно идущий вперед,— пишет С. Митичкин из города Верхне-Днепровска.— В судьбе героя создатели фильма сумели убедительно передать главное в нашем бытии: неуклонное стремление советского человека вперед, к совершенству...».

Подробно анализируя центральный образ картины, С. Митичкин подчеркивает значительность, цельность характера Владимира Устименко. «Сколько раз он мог свернуть с избранной еще в юности дороги, пойти более легким и проторенным путем — по линии наименьшего сопротивления. Но решительно отбрасывая соблазны легкой жизни, Владимир идет по пути исканий и борьбы».

Автор письма отмечает большую удачу артиста А. Баталова, исполняющего роль Устименко. По его мнению, актер сумел справиться с очень сложной по своей многогранности задачей: раскрыть процесс формирования характера героя начиная с детских лет. В том, что образ главного героя, пишет С. Митичкин, воспринимается зрителем в развитии, в процессе совершенствования, заслуга как создателей фильма — И. Хейфица и Ю. Германа,—так и артиста, исполнителя роли Владимира. А. Баталов, утверждает автор письма, раскрывает характер просто, без каких-либо внешних эффектов и вместе с тем с глубоким пониманием идейной сущности образа, человеческого своеобразия личности Устименко.

О работе А. Баталова пишет и Н. Лебедева. «Уже, казалось бы, И. Хейфиц в достаточной степени «открыл» нам Баталова в двух своих предыдущих фильмах. Тем не менее игра артиста здесь, на редкость простая и в то же время очень выразительная, поражает».

Читатели высоко оценивают режиссерскую работу И. Хейфица, разнообразие его художественных средств, умение работать с актерами, внимание к деталям... Как одно из основных достоинств фильма они отмечают стремление постановщика и актера показать духовно, интеллектуально содержательного героя.

«Н. Зоркая в своей статье считает,— указывает искусствовед С. Шустер,— что интеллектуальная жизнь героя — страстные споры, поиски истины, размышления — в фильме почти отсутствует. Не отвергая замечаний Н. Зоркой целиком, все же хочется сказать, что достоинством фильма является показ убеждений человека в его поступках, а не в высказываниях. Представьте себе, что вместо

великолепного (как справедливо заметила Т. Богорова) по пластичности и актерской игре портрета Устименко, слушающего ложь жены, вы оказались бы свидетелями длинного объяснения положительного героя о вреде лжи для брака вообще и для советского брака в особенности!»

Однако положительное отношение зрителей к фильму в целом не заслонило от них его промахов, слабостей.

«Сомнение в логичности поступков главного героя возникает в том случае, когда он совершенно неожиданно связывает свою судьбу с чуждой ему по духу и убеждениям женщиной. Скажут: так бывает, — пишет С. Митичкин.— Однако в фильме и прежде всего в сценарии нет и намека на психологическую мотивировку этого «бывает», случившегося с Устименко. Зрителю понятна Вересова — красивая хищница, стремящаяся «прибрать к рукам» молодого врача; но сам Владимир, совершенно неожиданно отрешившийся от своей юношеской любви к Варе ради Вересовой, не укладывается в сознании.

А мотивировать это (скажем, одиночеством Устименко) следовало — тогда яснее и понятнее стала бы сумрачность героя в некоторых сценах».

«Пожалуй, иногда, продолжает автор письма, в отдельных случаях чувствуешь излишек этой сумрачности.

Есть в фильме такой эпизод: рабочий приходит поблагодарить Устименко за его помощь в получении квартиры. «Я вам этого никогда не забуду»,—с признательностью говорит он. «Забудете,— отвечает Устименко.— Еще жаловаться станете...». Возможно, что здесь проявилась нелюбовь героя к звонким фразам. Но только когда Устименко произносил эти слова, глаза его не могли не улыбнуться радостно и сердечно, потому что Владимир любит людей».

С. Митичкин пишет и о других спорных моментах фильма. Он замечает, что широта охвата действительности уступает в нем иногда место хроникальности в изображении судеб героев.

«Как это всегда бывает,— пишет С. Шустер,— чем лучше произведение, тем больнее за недостатки, а за недостатки этого фильма особенно больно.

Манеру И. Хейфица всегда отличала простота, безыскусственность при необыкновенно высоком профессиональном мастерстве. Но одно дело — манера, и другое, когда эта манера переходит в манерность, в самолюбование простотой.— Смотрите, как в жизни идет все рядом — война, смерть и тут же котята маленькие, их кормить надо! Или прощается адмирал с кораблем, все красиво, торжественно, немного грустно, и вдруг надо же адмиралу одному матросу воротник поправить, другого погладить по плечу... Казалось бы, ничего особенного в этом нет, а чувство меры нарушено, и уже берет досада за лишний сентимент».

Автор письма останавливается на тех эпизодах фильма, которые, по его мнению, производят впечатление инородных тел в ткани киноповествования. Один из них — сцена с Алексеем Антоновичем, повидимому, секретарем обкома. Образ сам по себе схематичен, его «любовная» тема — ненастоящая. Вместо серьезного драматургического решения в фильме появилась скороговорка. «Может показаться странным,— пишет в заключение С. Шустер,— что в хорошем фильме так упорно ищут недостатки. Но о плохом фильме ведь не стоит и спорить. Спорить можно только о произведении искусства, а о таком программном произведении, как фильм «Дорогой мой человек», спорить не только можно, но и должно».

Итак, обсуждение фильма показало, что кинозрители проявили к нему большой интерес и приняли его как произведение содержательное, талантливое, передающее живые черты современников. Бесспорно и то, что фильм несет в себе действенную нравственную задачу — авторам и участникам фильма чуждо бесстрастное бытописательство, они поставили перед собой благородную цель вызвать в зрителе подлинно советское отношение к моральному долгу перед обществом.

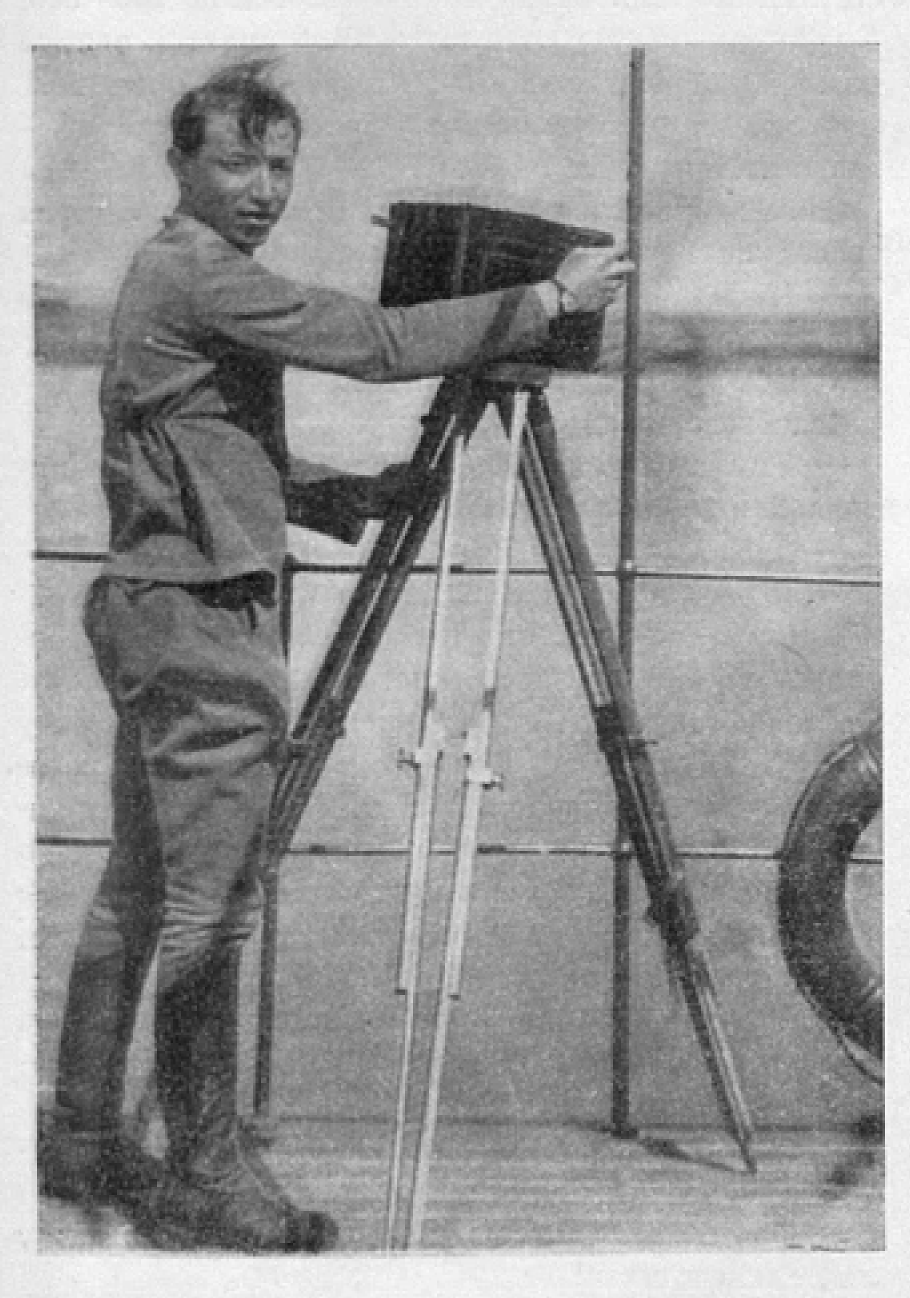
Слабые стороны фильма, отмеченные Н. Зоркой более активно, чем другими рецензентами и зрителями, в частности его фрагментарность, ни в коей мере не обесценивают эту интересную работу. Такие крупные и взыскательные мастера, как Ю. Герман, И. Хейфиц, А. Баталов, И. Макарова и другие участники картины, извлекут для себя пользу из обсуждения их работы и в новых фильмах о нашем героическом времени шагнут дальше вперед по верно найденному пути.



На агитпароходе „Красная Звезда“

В 1919 году меня вызвал к себе начальника агитпоездов при ВЦИКе тов. Буров и заявил, что на мою долю выпала почетная задача выехать на агитационный пароход «Красная звезда», курсирующий по Волге и Каме после освобождения этих районов от Колчака, и сменить оператора Ермолова, у которого кончилась пленка.

Кинооператор А. Лемберг на съемках во время рейса агитационного парохода «Красная звезда». 1919.



—Помни, что рейсы этого парохода организованы по инициативе Владимира Ильича Ленина,—сказал тов. Буров,—и на нем работает политическим руководителем Надежда Константиновна Крупская. По всем вопросам съемок обязательно советуйся с Надеждой Константиновной, она тебе во многом поможет.

На пароходе я встретился со своим боевым товарищем Виктором Петровичем Вознесенским, который был участником героической обороны Царицына. Он отрекомендовал меня Надежде Константиновне как фронтового кинооператора.

По ходу своей работы я неоднократно советовался с Надеждой Константиновной. Ее советы и предложения всегда были очень полезны. На основании бесед с ней я составил предварительный план съемок. К сожалению, Надежда Константиновна покинула пароход раньше меня, и мне пришлось заканчивать съемки в ее отсутствие.

Вернувшись в Москву, я позвонил Надежде Константиновне. Она живо интересовалась киносъемками, которые были сделаны во время рейса «Красной звезды».

Через неделю, после досъемок в Москве, была смонтирована картина в двух частях. Надежда Константиновна одобрила фильм и показала его Владимиру Ильичу.

Прошло с тех пор сорок лет. Я часто вспоминал о товарищах, с которыми приходилось работать в первые годы Великого Октября. И совершенно неожиданно, через четыре десятка лет, встретился с Виктором Петровичем Вознесенским—в те годы заведующим приемной Совнаркома, участником работы на пароходе «Красная звезда».

Я с удовольствием предлагаю вниманию читателей журнала «Искусство кино» воспоминания В. П. Вознесенского о поездке в 1919 году на агитационном пароходе «Красная звезда».

А. ЛЕМБЕРГ

В. Вознесенский

Сорок лет назад

Весной 1919 года Красная Армия очистила от белых Волгу и Каму и с помощью партизан гнала Колчака дальше на восток.

Необходимо было восстановить советское хозяйство в освобожденных районах. По инициативе В. И. Ленина состоялось решение ЦК партии и Совнаркома об организации поездки в освобожденные места группы работников, в которую входили представители различных наркоматов, а также ЦК и МК партии.

В составе этой группы была и Надежда Константиновна Крупская от Наркомпроса.

Мне было предложено поехать в группе как инструктору-агитатору.

Мы должны были выехать в Нижний Новгород (теперь Горький), сесть там на специально оборудованный пароход «Красная звезда» и начать нашу поездку по Волге и Каме.

Помню хмурый, серенький день нашего отъезда. Мы собрались все перед зданием Курского вокзала, а затем прошли на платформу.

В то время из Москвы уезжали только по специальным пропускам, и вокзал был немноголюден.

Наш поезд из пяти вагонов стоял уже у платформы. Мы своими силами стали грузить в вагоны агитационную литературу, плакаты, коробки с кинофильмами и другое имущество. Надежда Константиновна также активно участвовала в погрузке.

Наконец погрузка была закончена. Пора было трогаться в путь. Мы попрощались с остающимися и сели в вагоны. Надежда Константиновна задержалась немного на платформе с провожавшим ее Владимиром Ильичем. Они тихо беседовали, иногда Владимир Ильич шептал ей что-то и лукаво улыбался. Затем, обняв и крепко поцеловав Надежду Константиновну, Владимир Ильич провел ее к поезду и бережно посадил в вагон.

Поезд тронулся. Надежда Константиновна и все мы встали у окон вагонов. Надежда Константиновна помахивала Владимиру Ильичу белым платочком, а он в ответ махал ей шапкой.

От Москвы до Нижнего Новгорода — путь не далекий, и скоро мы доехали до цели. В затоне мы впервые увидели наш пароход.

Это был довольно большой волжский пароход, весь белый а по борту шла надпись: «Литературно-инструкторский пароход ВЦИК «Красная звезда». Рядом с пароходом, бок о бок, стояла большая баржа, окрашенная в красный цвет. Пароход и баржа были специально оборудованы для нашей поездки: там были кинозал, типография, радиостанция, большой запас книг и многое другое. С нами ехал необходимый обслуживающий персонал, киномеханик т. Шенфильд и кинооператоры — сначала П. В. Ермолов, затем А. Г. Лемберг.

Митинги и киносеансы мы устраивали обычно на барже. Ярко помню один такой киносеанс в Пещерах.

...Обрывистые, песчано-глинистые берега реки. Вверх идут неширокие, извилистые тропочки. Надежда Константиновна и я потихоньку поднимаемся по одной из тропок вверх. Жарко. Впереди нас в шлепанцах на босу ногу поднимается Саша Лемберг — наш кинооператор и фотограф. Я его хорошо помню еще по Южфронту, по Царицыну, по 10-й армии.

Лемберг бежит звать население на баржу на киносеанс. Набивается туда иногда человек по 400—500. Кроме единиц, здешние люди кино видят в первый раз. Женщины, из пожилых, нередко крестятся, а иногда и отплевываются, но все же смотрят — любопытство берет верх.

Саша здоровается с пожилой женщиной, которая трясет какие-то мешки, и говорит ей:

— Посылайте ребят к нам на пароход и сами приходите — кино будем показывать!

У избы сидит седобородый дед.

Саша говорит ему:

— Ты, дед, не знаешь, как просвещаются? Приходи к нам на пароход!

— А хрен с ним, с вашим просвещением,— отвечает дед.— Второй год сидим без карасина.

Крепкие слова старика приводят Надежду Константиновну в веселое настроение. Она задорно смеется.

Мы заговариваем со стариком и заходим к нему в избу Выясняется, что у деда четыре сына и все они служат в Красной Армии. Надежда Константиновна тихо беседует со стариком, дед постепенно смягчается. Наконец ее простота и добросердечие окончательно покоряют старика, он поднимается, надевает какие-то опорки и говорит:

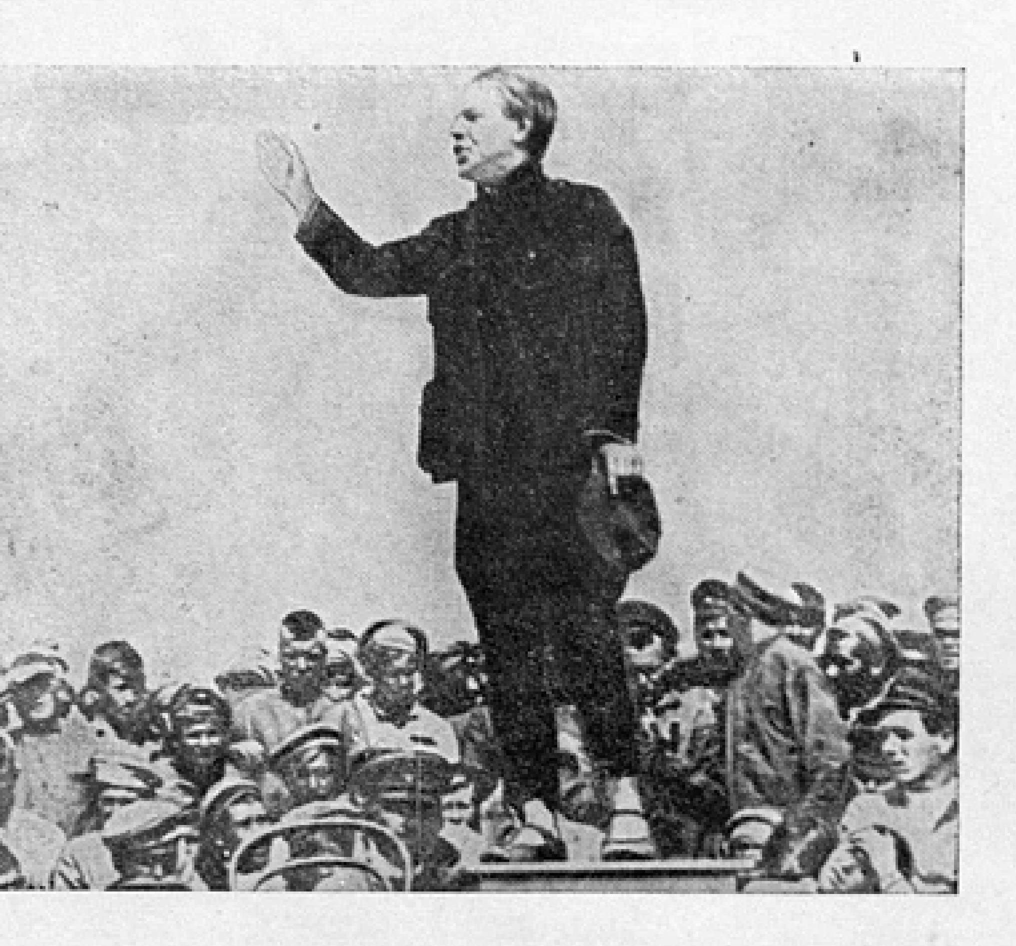
— Пожалуй, пойду на ваш пароход. Схожу и в кину. А сейчас похожу — народу поскличу с деревни, меня-то послухают.

Мы прощаемся. Мимо окна бежит наш кинооператор.

— Эй ты, товарищ — голы пятки,— кричит ему дед,— жди в гости!

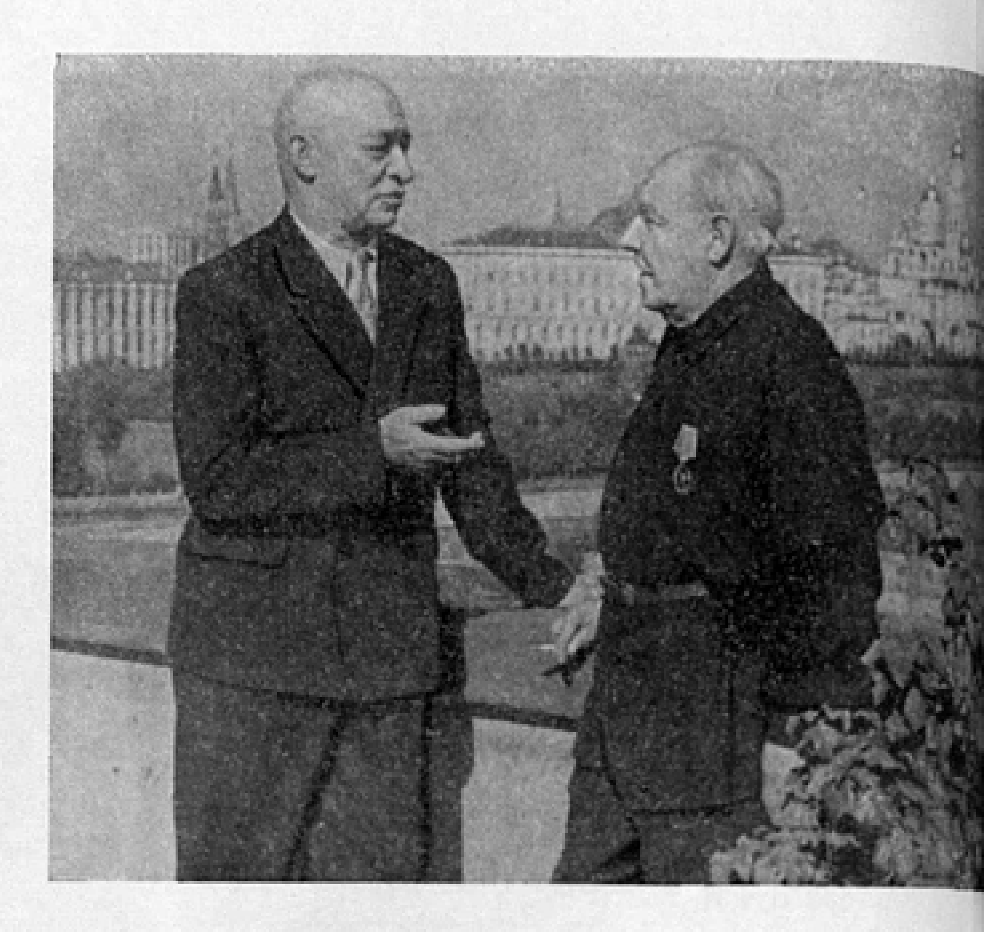
Н. К. Крупская во время рейса парохода «Красная звезда» выступает на митинге среди бойцов 250-го стрелкового полка перед отправкой его на Южный фронт

После детского киносеанса на агитпароходе «Красная звезда». Дети выходят с «кинобаржи»



Село Пещеры. На красноармейском митинге выступает В. Вознесенский

(Из киносъемок А. Лемберга. 1919)



Кинооператор А. Лемберг (слева) и бывший политический инструктор агитационного парохода «Красная звезда» В. Вознесенский встретились сорок лет спустя

Дед не надул. И сам пришел и народ привел. Бабы пришли с ребятами. Мужики и по пароходу ходили, и выставку оглядели, и «кину» смотрели. Ребятишки видели кино впервые. Странное впечатление произвело на них наше тогда еще немое кино. По окончании картины первые минуты ребята объяснялись между собой только руками и мимикой.

Дед был доволен. Забрал у нас и плакаты и агитлитературу. Кроме того, мы дали ему лампу, два стекла к ней и пуд керосина из наших запасов. Два матроса дотащили эти подарки до его дома.

Ребятам Надежда Константиновна дала конфет и сахару — получился праздник.

На пароходе «Красная звезда» Надежда Константиновна предполагала пробыть месяца три, и все мы были очень опечалены, когда в Перми узнали, что она должна нас покинуть и вернуться в Москву. За время пребывания на пароходе мы все сдружились с Надеждой Константиновной, и она принесла много пользы организационной и политической сторонам нашего дела.

Н. К. Крупская была также довольна своей поездкой.

Вспоминая впоследствии о своем пребывании на пароходе «Красная звезда», Надежда Константиновна писала:

«Мне эта поездка дала страшно много. После поездки мне было что рассказать Ильичу, и с каким громадным интересом он слушал, как не оставлял без внимания ни одной мелочи!»

Сим. Дрейден

Дооктябрьская „Правда“ о кинематографе

Когда сейчас перечитываешь некоторые из тех статей партийной печати 1912—1914 годов, где имеются упоминания о кинематографии, то порой начинает казаться, что самое название этого вида зрелища служит в них как бы синонимом пошлости, бездумного, ремесленнического «развлекательства».

К столетию Отечественной войны Александринский театр поставил бульварную пьесу Бахметьева «Двенадцатый год». Резко критикуя эту постановку, «Правда» отмечает:

«...Вместо живых лиц перед зрителями проходили какие-то ходульные фигуры, отличавшиеся друг от друга только по именам и по гриму. Словом, это была не живая пьеса, а кинематограф»*.

Критик большевистского легального журнала «Просвещение» уничтожающе характеризует ренегатско-упадочническую «социальную драму» Н. Минского «Хаос», замечая, что «хаосу» идейному соответствует и низкопробность художественная. И для более отчетливого выражения этой мысли пишет:

«...Положения, создаваемые Минским, несмотря на их примитивность, весьма красноречивы. «Отец и сын»! «Лотерея»! «Зеркало»! «Силород»!.. Одни уже заголовки должны «захватить», как какая-нибудь «захватывающая» драма в $1^1/_2$ тысяч метров из числа показываемых в кинемо-театрах... Существует во всяком случае граница, которую нельзя безнаказанно переступить: граница, отделяющая художественную литературу от литературы бульварной. Минский—увы!—об этом не всегда хорошо помнит...»**.

* «Правда», 30 августа 1912 г., № 104.

** «Просвещение», 1913, № 9, стр. 109.

Осенью 1912 года «Правда» посвящает передовую статью глубоко возмутившему рабочих Петербурга факту: закрытию популярного рабочего просветительного общества имени Стасюлевича. «Не успели петербургские рабочие опомниться от закрытия союза металлистов, как начался поход администрации против культурно-просветительных обществ,—с горечью замечает «Правда»,—... в уродливых условиях русской действительности культурно-просветительные общества вытесняются кинематографами и трактирами»*.

Были глубокие причины для того, чтобы вот так, безоговорочно и беспощадно, характеризовать состояние кинематографа, каким тот изо дня в день представал перед лицом рабочих Петербурга. Но чем внимательнее вчитываешься в статьи, фельетоны, заметки, в которых дооктябрьская большевистская рабочая печать освещала вопросы искусства, тем все яснее становится глубокий, принципиальный смысл той суровой оценки, какую нередко получал на ее страницах кинематограф. В высшей мере поучительны политическая страстность, дальновидность этих раздумий о путях и судьбах самого молодого из видов искусства, осознание его возможностей и стремление ввести его в арсенал боевого оружия пролетариата.

10 июня 1912 года легальная большевистская газета «Невская звезда» («Звезда») публикует на первой странице статью «Пресса и рабочие».

В статье дается резкая характеристика «литературы безвременья»:

«Страна была раздавлена. Расправа гуляла вовсю. Ренегатство стало бытовым явлением, предательство вошло в

* «Правда», 11 октября 1912 г., № 140.

моду... Вместе с этими развратниками слова пришли мошенники дела. Страну засыпали «сыщицкой» литературой, наводнили желтой, бульварной прессой самого мелкого пошиба. Никогда, кажется, еще не было столь бесстыдных нравов, никогда еще печатное слово не падало у нас так низко...».

«Она, по-видимому, проходит, эта черная полоса. В «стане ликующих» тревога...»—с чувством радости указывает «Невская звезда», отмечая подъем революционного рабочего движения, оживление рабочей прессы.

В новых условиях особо значительную роль приобретала рабочая печать:

«Рабочая демократия хочет иметь свою прессу, которая жила бы ее жизнью, радовалась бы ее радостям, печалилась бы ее печалями... Ничто человеческое рабочей демократии не чуждо. Вопросы науки, литературы и искусства интересуют ее наравне с вопросами экономики и политики... Рабочая демократия несет в себе великую культуру, перед нею величайшие задачи, она их выполнит собственными силами»*.

Когда эти строки появились на страницах «Невской звезды», в строй партийной печати уже вступила созданная гением Ленина, инициативой петербургских рабочих первая ежедневная легальная рабочая большевистская газета «Правда». Вместе со «Звездой», развивая лучшие традиции партийной печати, заложенные ленинской «Искрой», сплачивала «Правда» русских пролетариев, вооружала к борьбе, к наступлению. И так же, как «Звезда», как ленинская «Новая жизнь», где в 1905 году впервые прозвучала программная статья В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература», так же, как и родоначальница печати нового типа—«Искра», газета «Правда», воспитывая политическое сознание читателей, неизменное и неустанное внимание уделяла вопросам культуры, искусства.

Всей совокупностью своих литературно-критических выступлений, откликов и замечаний рабочих корреспондентов «Правда» утверждала плодотворность ленинского принципа партийности искусства, незыблемость ленинской мысли, что только верность идеям социализма может обеспечить подлинный расцвет искусства, настоящую свободу художника. С этих позиций глубокое и всестороннее раскрытие получали на страницах «Правды» и вопросы судеб кинематографии, ее настоящего и будущего.

В последний год существования дооктябрьской большевистской «Правды», подвергавшейся в этот период особенно жестоким преследованиям цензуры, арестам редакторов и сотрудников, беспощадно штрафовавшейся, закрывавшейся и вновь возрождавшейся под новыми названиями, на ее страницах начиная с ноября 1913 года и вплоть до одного из последних номеров развертывается интереснейшая дискуссия по вопросу о создании рабочего театра. Речь идет о противодействии средствами искусства растлевающему воздействию буржуазной пропаганды, о подлинном удовлетворении идейно-художественных запросов рабочих в интересах роста и развития их классового, политического самосознания. В ходе этой дискуссии были всесторонне рассмотрены проблемы современного кино и возможности его использования в свете общих культурно-политических задач.

Дискуссия была открыта статьей Ив. Петровича «О рабочем театре», которая с первых же строк вводила в центр дискуссии вопрос о кино:

«Театральное зрелище по яркости впечатлений, остающихся от него в психике зрителей, занимает первое место в ряду других искусств.

Здесь в образах проходит сама жизнь, переживания и действия людей с трагизмом столкновений их интересов и личностей.

Рабочий, по своему положению в производстве, лицо преимущественно действующее, и потому он любит действие, любит динамику жизни и любит театр как искусство насквозь динамическое.

Вот почему он наполняет окраинные театры... Вот почему он идет в кинемо и здесь хохочет над дурашливыми выходками дешевого Глупышкина и искренно переживает «трагические муки» «блистательной» Асты Нильсен.

Нельзя отрицать серьезного и крайне вредного влияния дешевого театра и кинемо на пролетарскую психику. Через них в рабочую жизнь входит пошлость, которую выбрасывает буржуазия под вывеской «искусства» на окраины.

* «Невская звезда», 10 июня 1912 г., № 12.

Перед организованными рабочими встает важный вопрос о том, как противодействовать этой пошлости»*.

Отвечая на этот вопрос, автор напоминает:

«Ясно, что здесь нельзя ограничиться лишь негодующими разговорами о вреде буржуазных влияний. Как бы ни были убедительны эти разговоры, потушить рабочую жажду в зрелищах, в театральном действии они не в состоянии...».

Выход представляется один:

«Необходимо удовлетворить эту жажду эстетических ощущений помимо окраинных театров и кинемо настоящего типа, необходимо создать свой рабочий театр».

Статья «О рабочем театре» вызвала на страницах «Правды» ряд полемических откликов.

Корреспондентка рабочей газеты А. Т. готова согласиться с Ив. Петровичем, что «необходимо удовлетворить жажду эстетических наслаждений помимо окраинных театров и кинемо настоящего типа» и что «выполнение этой задачи должны взять на себя рабочие культурно-просветительные общества». Она, однако, возражает против развития сети рабочих кружков, рабочих театров, считая, что это «принесет ущерб рабочему движению», может отвлечь рабочих от их прямого трудового и общественного дела и родит малохудожественную любительщину: «двум богам служить нельзя, а тут придется служить целым трем богам: рабочему станку, искусству и пролетарскому делу»**.

Выход из положения автор статьи видит в том, чтобы рабочие культурно-просветительные общества вошли в соглашение с существующими театрами, устраивали бы при их посредстве общедоступные спектакли, соответственно влияя на репертуар, проводили у себя бесплатные концерты и спектакли, на которых безвозмездно (в шефском порядке—как сказали бы сейчас) выступали профессиональные артисты и т. д. А. Т. особо останавливается на вопросе о кинематографе:

«Кинематограф сам по себе не зло. При должной постановке он может, подобно туманным картинам***, сослужить известную службу делу развития масс и быть даже до известной степени проводником искусства. Дело только в том, что кинематографы находятся в руках лиц, которые преследуют только одну цель—наживу, и потому от кинематографа до искусства «дистанция огромного размера»...

Однако культурно-просветительные общества могут и в этой области коечто сделать. Им необходимо войти в соглашение с владельцами кинематографов, гарантировать им на некоторые сеансы определенное количество посетителей, распространять билеты на эти сеансы среди своих членов и т. д. Конечно, условием должно быть поставлено, что выбор картин должен быть возложен на общество».

С резким возражением А. Т. выступает в «Правде» рабочий-поэт Дм. Одинцов, писавший под псевдонимом «Рабочий Д. Ленцов». Он пишет о необходимости «приветствовать все творческие начинания рабочих-самоучек и содействовать их начинаниям»*. Он напоминает:

«Если буржуазный театр не соответствует нашим запросам, как театр чуждого нам класса, то пролетариат должен иметь свой пролетарский театр... В наши дни возникла рабочая поэзия, пришел рабочий-беллетрист, и мы впервые в России увидели творчество рабочих, не порвавших со станком. Будем надеяться, что явится и рабочий-артист, который воплотит образы будущего рабочего-драматурга»...

Настаивая на том, что «рабочий театр должен быть классовым театром, способным откликаться на все запросы пролетарской души, создавать же нечто по образу и подобию буржуазии не следует», автор статьи вместе с тем вынужден указать:

«Каким образом удовлетворить все растущую потребность среди рабочих в эстетическом наслаждении, я говорить не берусь, но во всяком случае не заключением условий с кинемо и буржуазными театрами, как предлагает тов. А. Т.».

С утверждением А. Т., что «нельзя одновременно служить двум богам: пролетарскому делу и искусству», спорит и автор четвертой

* «За правду», 3 ноября 1913 г., № 27.

** «Пролетарская правда», 12 января 1914 г., № 9.

*** «Туманные» картины (диапозитивы) широко использовались в пропагандистских целях в рабочих культурно-просветительных обществах.

* «Путь правды», 20 апреля 1914 г., № 66.

статьи (напечатанной все под той же рубрикой «О рабочем театре»), на которой—из-за разгрома «Правды»—дискуссия оказалась оборванной:

«...Непреложным фактом является и то, что современное искусство носит ярко выраженный классовый характер. От былой «святости» и «чистоты» искусства не остается и следа: грубый интерес предпринимателя-буржуа раздавил их, а вернее—призвал их к себе в «услужение» —

читаем в этой статье, заостренно ставящей проблему неотрывности эстетической и политической стороны вопроса, популяризирующей программные ленинские утверждения о партийности искусства, о лицемерии буржуазных теорий «свободы» творчества. Статья напоминает о связи судеб искусства с задачами общепролетарской борьбы:

«Чем шире самодеятельность пролетариата, тем больший круг борцов он выдвигает из своей среды, и если на политической арене рабочий класс выдвигает и уже выдвинул своих представителей, то какую бы подчиненную роль по отношению к борьбе политической ни имели разные культурные начинания в рабочей среде, задерживать их было бы утопией, так как рост самосознания нельзя уложить в одни рамки. Марксизм и есть поэтому не только политическое, или, лучше,—социально-политическое учение, но и широкое всестороннее миросозерцание, на все дающее свой ответ, во все вмешивающееся...

...Двух богов у марксиста, стоящего на классовой точке зрения, быть не может. Если культурно-просветительные общества могут объединить и объединяют своих членов для общепролетарского дела, то разве театр не в состоянии преследовать такую же задачу?..»*

В свою очередь, подчеркивая необходимость развития рабочей художественной самодеятельности, автор статьи напоминает:

«Пролетарское искусство вызывается к жизни вполне реальной потребностью рабочей массы. А так как рабочий класс, жаждущий эстетических удовольствий, попадает в развращенные руки буржуазных театров, кинематографов и пр., то необходима как жесткая критика буржуазного искусства, так и, поскольку возможно в современных условиях, создание своих рабочих кружков, а где удастся—и театров...».

Тесно связывая художественную критику с вопросами общей политической борьбы, используя все виды и жанры газетных выступлений—от публицистической статьи и фельетона до короткой хроникальной заметки,—большевистская «Правда», касаясь вопросов кинематографии, столь же последовательно, как и в других областях, осуществляет эту задачу «жесткой критики буржуазного искусства». Газета разоблачает идейное и художественное убожество кинорепертуара, игнорирование и извращение в современных фильмах реальной картины действительности, использование кинопроизводства силами реакции.

«Т о м с к. По распоряжению полиции снята разрешенная ранее к постановке в синематографе картина «Ежегодный праздник рабочих»,—сообщает «Правда» в своей хронике в начале мая 1912 года*.

В конце 1913 года на страницы печати проникают сведения, что «полицейским властям циркулярно предложено обратить особое внимание на картины из рабочей жизни и ни в коем случае не разрешать демонстрирование этих картин, в которых изображены тяжелые условия труда, а также сцены, могущие возбудить рабочих против хозяев»**.

Публикуя эту информацию, «Правда» иллюстрирует ее сатирической басней, так и названной — «В кинематографе».

«Правда» широко и щедро использовала в своей повседневной агитационно-пропагандистской работе оружие сатиры, смеха и прежде всего жанр басенный, обретший на страницах большевистской печати свое подлинно второе рождение.

«Ища кратчайшего пути к народным массам,
Им в баснях ненависть внушал к враждебным
классам...» —

вспоминал впоследствии Демьян Бедный, который по праву возглавил большой коллектив рабочих-сатириков, выступавших на страницах «Правды». Правдистские басни были

* «Рабочий» («Правда»), 23 июня 1914 г., № 8.

* «Правда», 5 мая 1912 г., № 10.

** «Пролетарская правда», 15 декабря 1913 г., № 8.

тесно связаны с хроникальным, информационным материалом газеты, столь же политически целенаправленным, и нередко—как это оказалось в басне «В кинематографе»—словно заново освещали «сухую» информацию.

Басня А. Бывалого «В кинематографе» воспроизводила диалог рабочих зрителей:

«Гляди, гляди, сосед!.. Вот так умора!..
Ах, прах его возьми!—ломаться как горазд!..» —
Шептал Демьян, толкая в бок приятеля Егора.—
«Глупышкиным зовут... Дурашкину вперед очков
десяток даст...»
—Оно конечно,—проворчал Егор в ответ Демьяну,—
А все же с Линдером ему тягаться не под стать...
«Что и сказать!..
Сумел всем питерцам пустить в глаза туману...
Первейший шут, другого не сыскать!..
Ну, баста, брат: комедии конец, гляди-ка—
драма;
Участники—какой-то фон-барон,
Два герцога, да князь, да знатная богачка дама;
Названье пьесы «Сердца стон»...
— Послушай-ка, Демьян,—Егор спросил приятеля
несмело,—
Ну, не чудное это дело?!
Как погляжу—кругом одни шуты, маркизы, графы
да бароны;
Купцы, помещики, богачество, мильоны...
А мы, рабочие-то, где, ну как, смекаешь ты!
Иль нас того... по шапке: вы, мол, хамы—
Нет деликатности, манер, в костюме чистоты?!
Иль только у богатых в жизни драмы?
«Вопрос занозистый! С чего б так обошлися с нами,
Что ни толкуй, пусть в нас не мало простоты,
Однако все сильно лишь нашими трудами!»

Оставим мы приятелей и на вопрос ответим сами:
Запрет на нас наложен с целью той,
Чтоб господа не изошли слезами
При виде жизни трудовой...*

В форме сатирического стихотворения «Правда» дает почти документальную характеристику современного кинорепертуара. Перечень картин и их героев, о которых сообщает приятелю Демьян, ничем не отличался от того, что предлагали вниманию зрителя зимой 1913 года,—в дни, когда «Правда» печатала басню «В кинематографе»,—«Обозрение кинематографов, скетинг-рингов, развлечений и спорта» или столбцы реклам «Биржевики», «Вечернего времени» и других бульварных газет:

«Грандиозный кинемо-театр **«ПИКАДИЛЛИ»** на 800 мест: роскошный фарс в исполнении артистов французской комедии **«Современные женихи»**. **«Изречения карапуза»** —комическая».

«Театр **«САТУРН»**. Пикантный фарс **«Блюстители нравственности»**. **«Над бездной»** (монопольная драма из серии «Белых рабынь»). **«Среди ужаса»**

* «Пролетарская правда», 15 декабря 1913 г., № 8.



«Обозрение кинематографов, скетинг-рингов, развлечений и спорта» от 23 марта 1914 года

(полн. ужасов драма девств. лесов Африки. Гл. моменты: стр. нападение льва на лодку, горилла уводит ребенка в лес, среди хищников и мн. др.), **«В железных объятиях»** (др. в 2 ч.), **«Брошеное слово»** (др. в 3 ч.). **«Патэ-журнал»**. **«Торквато Тассо»** (гранд. др. в 5 д. времен инквизиции и рыц. турниров). Богатейшая постановка **«Кровавый отпечаток»**, **«Ее последнее свидание»** (др. в 3 ч.), **«И свет погас»** (др. в 3 ч.)».

«Кинемо-театр **«ОГОНЕК»**. Сказочно-роскошная постановка **«Таинственный профессор»**. Выд. сюжет. Басн. игра. Картина, не нужд. в объяснениях. **«Украденное сердце черта»**. Юмор. сценка. **«Жажда роскоши»**. Захв. драма. **«Голос с того света»**. Бесподобн. комедия».

«Театр **«МЕДУЗА»**. **«Свадьба принцессы Дагоманси»**. Снято с натуры. Соврем. драма **«Ко дну»**. **«У Лонса наследник»** —ком. Красавица Рита Санетта— **«Дама в белом»**... **«Глупышкин женится»**. Комич.».

«СОЛЕЙЛЬ. **«Одолжи мне жену»**. Фарс. **«Ты не раб—ты властелин»**. Ориг. драма из великосв. жизни».

Взяты подряд объявления нескольких петербургских кинотеатров—центральных и окраинных. Характер репертуара, как видим один и тот же.

Полиция, однако, могла не опасаться проникновения на экран фильмов, «могущих возбудить рабочих против хозяев», прежде всего потому, что в тех редких фильмах, где делались попытки изобразить «картины из жизни рабочего класса», эти картины представали в ложном, кривозеркальном отражении.

Достаточно напомнить о таких кинодрамах тех лет, как «Штрейкбрехер не подлец», где «подлый» стачечник убивает «честного» штрейкбрехера, или «Трагическая стачка» (американской фирмы «Витаграф»), герой которой, штрейкбрехер, вынужденный встать к станку для спасения умирающего дитяти, гибнет, выволакивая из огня своего злейшего врага—стачечника.

Приводя в пример эти фильмы, автор одной из статей, появившихся в 1912 году, справедливо характеризовал современную кинематографию как «страшное оружие, которым современный капитал действует очень удачно», в результате чего «кинематограф является самым красноречивым пропагандистом, а экран—настоящим амвоном, с которого беспрерывно льется молчаливая, но очень действительная аристократически-буржуазная проповедь смирения для бедных, жестокого насилия для богатых»*.

Дооктябрьская «Правда» не минует и таких фактов, как первые попытки католического духовенства прибрать к рукам кинематографию.

В августе 1912 года в городе Аахене проходил 59-й съезд католиков Германии. «Вопросы, обсуждавшиеся на конгрессе, сводились исключительно к мерам для усиления религиозного духа в германском населении»,— сообщала «Правда». Рассказывая, что в центре внимания конгресса были вопросы школьного воспитания, газета в то же время отмечала:

> «Не забыл католический съезд синематографов. Не имея ничего по существу против синематографов, докладчик требовал только, чтобы и синематографы стали орудиями католицизма. А если не удастся ничего достичь в этом смысле среди частных владельцев синематографов, то, по мнению докладчика, католические общества должны, по крайней мере, обзавестись своими синематографами»*.

* Г. Цыперович. Кинематограф, «Современный мир», 1912, № 1.

Беспощадно критикуя проявления враждебной, буржуазной идеологии в кинорепертуаре, «Правда» в то же время откликается на любую попытку использовать кино в подлинно культурных, научно-популярных целях. Такова, к примеру, заметка «Передвижной кинематограф», в которой сообщалось:

> «Группа лиц в Москве ходатайствует перед министром путей сообщения о разрешении организовать по российским железным дорогам передвижной кинематограф. Инициаторы этого дела просят предоставить в их бесплатное пользование несколько вагонов для перевозки аппаратов, лент и всего необходимого. Инициаторы намерены переезжать со станции на станцию и бесплатно демонстрировать перед железнодорожными служащими картины, главным образом, научного содержания»**.

Этот проект, разумеется, не нашел поддержки в верхах и остался нереализованным.

Рабочую газету и ее читателя интересуют не только вопросы репертуара, но и «оборотная сторона медали», повседневная, профессиональная жизнь тружеников кино. Газета

* «Правда», 12 августа 1912 г., № 89.—То, о чем предупреждала «Правда» еще на заре кинематографии, в дальнейшем, как известно, расцвело пышным черным цветом. Вскоре после конгресса католиков папа Пий X дал разрешение на устройство киносеансов в соборах, при условии, правда, что из храма на это время будет вынесена дарохранительница, освещаться будет храм лампадами или свечами, а молящиеся мужчины будут смотреть фильм отдельно от молящихся женщин. Ныне ограничения сняты. Римский папа фактически возглавляет международную католическую киноорганизацию «Оффис католик интернасиональ дю синема». Папские нунции, в свою очередь, направляют деятельность подобных организаций в ряде стран—«Католическую ассоциацию кинематографии» в Италии, «Легион нравственности» в США, «Интернациональную комиссию по вопросам цензуры в кино» и др. Под предлогом «отбора фильмов с точки зрения христианской морали» они всячески пропагандируют профашистские, разжигающие военный психоз, антисоветские фильмы, ставят препоны прокату фильмов прогрессивных. Когда итальянские зрители стали бойкотировать грубые антисоветские кинофальшивки «Дзитто и Москва», «Героическая атака», «Я выбрал любовь», то католическое духовенство начало усиленно рекламировать их с церковного амвона, гарантируя за просмотр подобных фильмов отпущение грехов.

** «Правда», 16 июля 1912 г., № 61.

сообщает о первых попытках организации профессионального объединения киноактеров:

«Артисты синематографов города Берлина (Германия) образовали профессиональный союз. Побудила их к этому экономическая необеспеченность и зависимость от предпринимателей... Объединившись в професс. союз, артисты выставили в первую очередь требование установления минимальной заработной платы в 6 марок (марка—48 коп.) за 5 рабочих часов, а за выходы для сеансов за город прибавочных 3 марки и оплата дороги. Заработки предпринимателей, конечно, во много раз превышают нищенское содержание артистов. Так датская фирма синематографических лент «Аста Нильсен» зарабатывает не одну сотню тысяч марок в год»*.

В ряду различных высказываний и сообщений о кино, появившихся на страницах дооктябрьской «Правды», особый принципиальный интерес представляет публикация газетой специальной статьи, в которой обстоятельно рассматривался вопрос о кинематографии, отношении к кино рабочих зрителей и о том, какими путями можно было бы поставить кино на службу общему делу.

Статья так и называлась **«Кинематограф и рабочие»**. Она появилась на страницах «Правды» (которая к тем дням уже в шестой раз была закрыта царскими властями и выходила под названием «Путь правды») весной 1914 года. Под статьей стояла подпись: «Леонтий Котомка».

Эта подпись уже не раз встречалась читателям «Правды» под короткими, простыми стихотворениями, рассказывавшими о повседневных нуждах рабочих, о борьбе за лучшую долю.

Жить во мраке больно,
Жить во тьме нет сил.
Эх, вздохну-ка вольно:
Свет уж очень мил!—

восклицал Леонтий Котомка в одном из стихотворений тех лет, задавая—себе ли или читателям—вопрос: «Скоро ль будет солнце?..»**. В жизни, в быту Леонтий Котомка отнюдь не ограничивался одной общепоэтической, риторической постановкой подобного вопроса, а делал все, что от него зависело, чтоб приблизить час рассвета. Под псевдонимом «Леонтий Котомка» в «Правде» выступал студент-большевик Владимир Иосифович Зеленский, который по условиям конспирации должен был, естественно, скрывать факт сотрудничества в «крамольной» газете. Еще в годы первой революции шестнадцатилетним юношей вступил он в ряды Коммунистической партии, а к весне 1914 года, когда написал ту статью, являлся одним из популярнейших лекторов-пропагандистов на рабочих окраинах Петербурга, членом Объединенного комитета студенческих организаций.

Прошло четыре с половиной десятилетия с тех дней, когда статья эта—«Кинематограф и рабочие»—появилась на страницах «Правды». Тем радостней оказалась возможность встретиться и беседовать о ней с ее автором—одним из ветеранов дооктябрьской большевистской печати. Владимир Иосифович поделился с нами воспоминаниями о любопытной истории возникновения статьи.

— В те годы,—рассказывает он,—мне доводилось очень часто, порой из вечера в вечер, вести кружки за Нарвской, Московской заставами, среди рабочих, учащихся. Беседа, какую бы тему мы ни затрагивали—международное положение, текущий момент, «Коммунистический манифест»,—почти всегда выливалась в общий разговор «без повестки», и характерно, что не было случая, когда бы тот или иной из участников беседы не затрагивал вопроса о кинематографии. Уже тогда—и в силу дешевизны мест, доступности, распространенности сети кинотеатров—кино было, пожалуй, самым популярным видом искусства у демократической публики*. С тем большей настойчивостью, можно сказать яростью, говорили передовые рабочие о низкопробности репертуара, о пошлости, фальши картин, предлагавшихся их вниманию. Особый интерес проявляла рабочая аудитория к хроникальным фильмам—и тем сильнее было их возмущение мещанско-великосветской «окрошкой», преподносившейся в кинотеатрах под видом «новостей дня». Наиболее часто демонстрировали киножурнал фирмы «Патэ», выходивший под лозунгом «Патэ все видит, все знает». Конкурировавший с ним журнал другой французской фирмы—«Гомон»—в проти-

* «Правда», 17 августа 1912 г., № 93. Нашла в «Правде» отражение и попытка московских музыкантов, игравших в оркестрах кинотеатров, организовать свой профсоюз (заметка «Новый професс. союз», «Правда», 26 февраля 1913 г., № 47).

** «Правда», 26 марта 1913 г., № 71.

* К началу 1914 года число кинотеатров в России превышало 1500. В одном Петербурге их было около полутораста.

вовес «Патэ» утверждал: «Гомон все знает и все видит, что достойно внимания». Но и Гомон и Патэ (и—продолжим мысль В. И. Зеленского—их русские подражатели—Дранков, пытавшийся наладить выпуск русского «Обозрения событий», Ханжонков со своим хромым «Пегасом»)—не желали ни видеть, ни знать того, что действительно волновало рабочих зрителей... Интерес рабочей массы к судьбам кинематографии был столь очевиден, а возмущение современным состоянием репертуара настолько единодушно, что когда я стал рассказывать об этих беседах в редакции «Правды», то было решено посвятить этой теме специальную статью. Она и была мной написана, причем та характеристика современного состояния кино, которая в статье дается, является почти стенографической записью высказываний самих рабочих...

Мы уже приводили ряд выдержек из материалов, появлявшихся на страницах «Правды» в процессе обсуждения статьи «О рабочем театре». Высказывания рабочих—корреспондентов «Правды»—во многом совпадали с тем, что услыхал студент-пропагандист за Нарвской, Московской заставами... Статья «Кинематограф и рабочие» как бы суммирует все эти высказывания:

> «От столицы до глухой провинции перед тысячами зрителей всех классов ежедневно на экране демонстрируются сотни разнообразных картин. В числе зрителей рабочий класс; а поэтому важно знать, что преподносится в общедоступных электротеатрах вниманию рабочей публики.
>
> Хороший по идее, этот демократический театр оказывается по своему содержанию воплощением буржуазной пошлости, коммерческих расчетов, рабом вкусов изнеженных высших классов общества, слугой капиталистов. Кинемодрамы фальшиво-сентиментальны, с мещанской приторной моралью. Комедии примитивны, бессодержательны. Кинематографическая пресса все видит и знает, что касается милитаризма и парижских мод. Дальше она заглядывает редко.
>
> Видовые, исторические и научные картины появляются на экране в небольшом количестве и скромных размерах. Кинематографические знаменитости с неестественной, увеличенно грубой мимикой лица воспитывают нездоровые, антихудожественные вкусы.
>
> Комики возбуждают смех зрителей своими кривляньями, битьем посуды, порчей одежды, головокружительными паденьями, культивируют примитивный грубый юмор, далекий от благородного «смеха сквозь слезы». Если современный кинематограф берется за сюжеты, затрагивающие классовые интересы, то его лейтмотивы буржуазно-реакционны или лицемерно-либеральны»*.

Автор статьи «Кинематограф и рабочие» не считает себя вправе ограничиться одной негативной стороной вопроса. Как бы ни были значительны потенциальные возможности молодого рабочего театра, было очевидно, что даже в условиях наибольшего благоприятствования (на что в обстановке царской России нельзя было и рассчитывать) ни молодой рабочий театр, ни лучшие из старых профессиональных не могли заменить кино. Хотя бы по той причине, что при всей художественной неполноценности, идейной нищете, технической убогости кинематография уже тогда заняла свое самостоятельное место в ряду массовых видов искусства. Постановка вопроса «или—или» (или кино, или театр) не учитывала реального соотношения сил**, игнорировала необходимость разработки положительной программы завоевания кинематографии демократией.

Как рассказывает В. И. Зеленский, эта сторона вопроса представлялась и ему, как автору-пропагандисту, и редакции «Правды» особенно существенной. В разработке конкретных предложений, заключающих статью, он также опирался на высказывания рабочих, неизменно говоривших не только про то, что их не устраивало в современном кинорепертуаре, но и о том, что хотелось бы видеть:

> «...А ведь кинематограф мог бы занять видное место в жизни рабочего класса.

* «Путь правды», 30 марта 1914 г., № 50.

** Недаром еще в 1916 году, работая над историческим своим трудом «Империализм, как высшая стадия капитализма» и систематизируя, анализируя огромное количество фактического материала, характеризующего концентрацию производства, развитие монополий на этой стадии капитализма, В. И. Ленин счел нужным уделить особое внимание новому виду промышленности, неведомому раньше,—кинематографии. В ленинских «Тетрадях по империализму», содержащих подготовительные материалы для этого труда, имеется соответственная выписка из немецкого журнала «Die Bank», попутно комментированная В. И. Лениным (Ленинский сборник XXII, стр. 294).

Мог бы поведать о жизни рабочего класса. Мог бы поведать о жизни рабочих всех стран, развернуть страницы интернациональных художественных и научных книг-сокровищ, отражать все явления общественной жизни в живых иллюстрациях, демонстрировать выступления рабочего класса всех стран. Задача демократизации кинематографа в данных условиях неосуществима. Некоторое оздоровление кинемотеатра возможно путем создания рабочих кинематографов. Явится спрос на классические, этнографические, исторические и т. п. сюжеты, появится и предложение. Надо, следовательно, позаботиться, чтобы спрос был большой и серьезный. Постепенно развиваясь, рабочие кинематографы вызовут в жизнь соответствующую фирму лент. Но все это будет частичное оздоровление кинематографа».

Развертывая эту программу, «Правда» в то же время предугадывала все трудности ее осуществления, отмечая при этом, что если б даже удалось ее осуществить, все равно это было бы только «некоторым», «частичным» оздоровлением кинематографии. «Задача демократизации кинематографа в данных условиях неосуществима»,—максимально внятно, сколь позволяли подцензурные условия, говорила «Правда», вновь на этом частном примере напоминая, что только коренное изменение условий существования, самих основ общественного строя может привести к подлинному удовлетворению и духовных и материальных нужд народа, к действительной перемене судьбы искусства. Эта мысль красной нитью проходит через все выступления партийной прессы по вопросам культуры и искусства.

«И духовные и материальные условия вашей жизни могут измениться к лучшему тогда, и только тогда, когда падет довлеющее себе самодержавие русского правительства. С его падением падут с народа и те путы, которые истощают его материально и препятствуют ему насытить свой духовный голод»,*—напоминала еще в 1902 году первая общерусская политическая рабочая газета «Искра», созданная В. И. Лениным.

«Только тогда восторжествует искусство, когда будет свобода»,—провозглашает «Правда» в первой же своей статье по вопросам искусства («Недоступная область») и, повторяя слова Горького: «Свобода любит красоту, а красота свободу»,—подчеркивает: «Эта его мысль и короткая фраза определяют дальнейшее направление в искусстве»*.

Судьбы русской кинематографии были неотрывны от судеб всего искусства, судеб русской демократии. И не случайно высказывания «Правды» о будущем кинематографии перекликались с мыслями Горького, в свою очередь обеспокоенного завтрашним днем «великого немого».

В дни, когда «Правда» публикует статью «Кинематограф и рабочие», А. М. Горький встречается с киноработниками, в беседе с которыми излагает свой взгляд на задачи кино. В этой беседе он указывает на необходимость создания серьезного высокоидейного киноискусства, которое могло бы противостоять буржуазным влияниям в кинематографии**. «Кинематограф меня занимает давно,—говорил он и в интервью, опубликованном в 1915 году.—Я одобряю кинематограф будущего, который, безусловно, займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений. И когда кинематограф проникнет в демократическую среду, считаясь с требованиями и вкусами народа... то его роль будет чрезвычайно высока. А это безусловно даст кинематографу будущее»***.

В борьбе за идейность, народность искусства у «Правды», как и у всей большевистской печати, был верный, точный компас—основополагающие высказывания великого организатора и руководителя Коммунистической партии В. И. Ленина, ленинские принципы партийности искусства, его требование неразрывной связи художественной, литературной критики с общими задачами партийной работы, политической борьбы.

Гений Ленина проник в великие возможности кино, как самого массового из искусств, еще на заре кинематографии. Широко известны и не раз освещались в общих и специальных работах высказывания В. И. Ленина по вопросам кинематографии, о ее роли и перспективах в условиях социалистического государства, многочисленные директивы Ленина

* «Искра», 1 декабря 1902 г., № 29.

* «Правда», 2 апреля 1912 г., № 2.

** «Летопись жизни и творчества Горького», т. 2, стр. 410.

*** Газета «Театр», 24 октября 1915 г., № 1755.

ПУТЬ ПРАВДЫ

РАБОЧАЯ ГАЗЕТА

Кинематографъ и рабочіе.

ПРАВДА

ЕЖЕДНЕВНАЯ РАБОЧАЯ ГАЗЕТА.

Система Тейлора—порабощеніе человѣка машиной.

об использовании кино в агитационно-пропагандистской работе, в производственной пропаганде.

Вспоминая о беседе с Лениным об основных направлениях развития кино, проходившей в 1922 году, А. В. Луначарский рассказывал о том особо значительном месте, которое отводил Владимир Ильич, наряду с «художественной пропагандой новых идей в форме увлекательных картин»,—«образной публицистике», «образным публичным лекциям по различным вопросам науки и техники»*. Эта мысль уже давно интересовала Ленина.

В 1920 году на страницах газеты «Петроградская правда» под заголовком «Кинематограф—на службе трудящихся» было напечатано сообщение:

«Несколько месяцев назад председатель Совнаркома В. И. Ленин в беседе с заведывающим Отделом фотокино Д. И. Лещенко между прочим заметил, что было бы весьма целесообразно путем кинематографических фильмов ознакомить широкие массы с земледелием и рабочей жизнью на фабриках и заводах Запада и Америки, продемонстрировать обработку земли при помощи современных технических усовершенствований, а также развернуть перед рабочей массой интенсивную дисциплинированную работу на крупных заводах и фабриках Европы и Америки»*.

Спустя несколько лет после того как появилась эта заметка, автор этих строк, готовя ее к публикации в сборнике «Ленин и искусство**, обратился к Д. И. Лещенко с просьбой подробней рассказать о беседе с Владимиром Ильичем. Отвечая на этот вопрос, Д. И. Лещенко рассказывал, что, выдвигая такое предложение, Владимир Ильич иллюстрировал свою мысль воспоминаниями о научно-популярных и производственно-рекламных фильмах, которые довелось ему смотреть в годы эмиграции за границей, главным образом в Швейцарии. Несмотря на то, что ряд таких фильмов носил более или менее замаскированный характер рекламы отдельных фирм, самый показ новой техники, передовых для того времени методов производства не мог не быть поучителен***.

Этот рассказ Д. И. Лещенко позволяет подробней осветить одно из выступлений дооктябрьской «Правды», касавшееся вопросов кинематографии, которое непосредственно связано с именем Ленина. Ленин был не только

---

* А. В. Луначарский. «Кино на Западе и у нас», Теакинопечать, М., 1928, стр. 63—64.

* «Петроградская правда», 8 сентября 1920 г., № 199.

** «Ленин и искусство» (Теакинопечать, 1929, стр. 38).

*** В беседе с автором этой статьи Д. И. Лещенко делился замыслом книги воспоминаний о В. И. Ленине, где он намеревался более подробно рассказать как об этой, так и о других встречах с Лениным, в которых не раз затрагивались вопросы искусства. Возможно, что в архиве Д. И. Лещенко и сохранились отдельные записи такого плана, значение которых трудно недооценить.

вдохновителем и руководителем «Правды», но и активнейшим ее сотрудником, опубликовавшим в дооктябрьской «Правде» (1912—1914) около двух с половиной сотен статей.

13 марта 1914 года «Путь правды» («Правда») публикует за подписью М. М. статью Ленина «Система Тэйлора—порабощение человека машиной». В этой статье, характеризуя методы изучения производственного процесса, Ленин приводил пример использования кинемо:

«Кинематограф применяется систематически для изучения работы лучших рабочих и для увеличения ее интенсивности, т. е. для большего «подгоняпья» рабочего.

Например, в течение целого дня кинематографировали работу монтера. Изучив его движения, ввели особую скамейку настолько высокую, чтобы монтеру не надо было терять времени на то, чтобы наклоняться. Приставили мальчика в помощники монтеру. Мальчик должен был подавать ему каждую часть машины определенным, наиболее целесообразным способом. Через несколько дней монтер исполнял данную работу по сборке машины в *четверть* того времени, которое он употреблял раньше!» *

Ленин описывает, как используется за рубежом кинематограф для обучения новых рабочих:

«Новопоступающего рабочего ведут в заводской кинематограф, который показывает ему «образцовое» производство его работы. Рабочего заставляют «догонять» тот образец. Через неделю рабочему показывают в кинематографе его собственную работу и сравнивают ее с «образцом».

«Капитал организует и упорядочивает труд внутри фабрики для дальнейшего угнетения рабочего, для увеличения своей прибыли»,—писал Ленин в заключение статьи, говоря, что близится «время, когда пролетариат возьмет в свои руки все общественное производство и назначит свои, рабочие, комиссии для правильного распределения и упорядочения всего общественного труда».

Предвидение гения революции оправдалось полностью. Осенью 1920 года, когда в «Петроградской правде» публиковалось вышеупомянутое сообщение о беседе В. И. Ленина с Д. И. Лещенко, Ленин разрабатывает свои исторические тезисы о производственной пропаганде. Отмечая необходимость «в связи с военными победами РСФСР и ее международным положением» всемерно усилить пропаганду передовых методов труда, «поставить дело производственной пропаганды в общегосударственном масштабе», Ленин отводит особую роль кино.

Ленин записывает в тезисах:

«...10. Более широкое и систематичное использование фильм для производственной пропаганды. Совместная работа с киноотделом...» *

Вот оно, явилось время, когда пролетариат в з я л в свои руки все общественное производство, все средства культуры и техники, и по-новому раскрылись возможности, пути, самый характер их использования.

Задача демократизации кинематографа, которая в прежних условиях была неосуществима, теперь решена в широком государственном масштабе. И в области производственно-технической пропаганды, о возможностях которой В. И. Ленин напоминал еще на страницах дооктябрьской «Правды», и в сфере «образной публицистики»—документального кино, и по всему широкому фронту многонациональной художественной кинематографии подлинно народное, советское киноискусство достигло невиданных прежде высот, руководствуясь мыслью Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Первая книга по вопросам кинематографии, вышедшая после Великой Октябрьской социалистической революции,—сборник статей «Кинематограф» (1919)—открывалась знаменательными словами А. В. Луначарского:

«Государственное кинематографическое дело в России имеет перед собой совершенно особые задачи. Дело идет не просто о национализации производства, распределении фильм и непосредственном заведывании кинотеатрами. Дело идет о создании совершенно нового духа в этой отрасли искусства и просвещения»**.

В подготовке этого воистину великого передела науки, техники, искусства, в воспитании, закалке нового духа немалый вклад был сделан боевым помощником Коммунистической партии—славной большевистской печатью.

---

* В. И. Ленин. Соч., т. 20, стр. 134—136.

* В. И. Ленин. Соч., т. 31, стр. 378.

** «Кинематограф», М., 1919, стр. 5—6.



Вера Марецкая

На странице 142-й...

Недавно вышел сборник «Яков Протазанов». Я не чувствую себя в силах дать пространную рецензию на эту книгу. Скажу лишь, что книга хорошая—теплая, содержательная, интересно составленная, и при чтении ее красивый образ Якова Александровича оживает в памяти во всех его милых и своеобразных подробностях. Мой отклик—это еще несколько мыслей о нем, маленькие кусочки воспоминаний, пробужденных прочитанным...

...Вот я открываю книгу на странице 142-й и вижу сценарий «Его призыв». Он напечатан полностью, режиссерский раскадрованный сценарий со всеми подробностями. Листаю страницу сценария за страницей, и, боже мой, сколько всего сразу вспоминается! Ведь это же моя жизнь, мои первые шаги в кинематографе, пока что в так называемых «групповках»... Вот кадр 289: «три девушки у забора подмигивают друг другу»,—а ведь одна из них я... Кадр 298— «Площадь в деревне около молотилки. Катя с подругами». Одна из подруг—я... Кадр 368— «Крупно. Смеющееся, засыпанное снегом лицо молодой работницы» —мое лицо... Кадр 455— «Уголок фабричного зала...». За столом работает комиссия по приему вновь вступающих в ряды РКП(б). Я—в составе комиссии. Примостилась за столом, что-то пишу...

Я считаю Якова Александровича своим «крестным отцом» в кинематографе, но мое «рождение» произошло не сразу. Возможно, правы те, кто отмечает протазановскую безошибочность в выборе исполнителей, его умение угадать потенциальные возможности актера. Ко мне он довольно долго приглядывался. Впервые Протазанов увидел меня на сцене студии Евгения Вахтангова (где я училась) в спектакле «Битва жизни» по Диккенсу. Я понравилась ему, и он решил посмотреть мое лицо на экране. И вот начались «групповки» в картине «Его призыв»...

До сих пор не могу понять, что Протазанов успел углядеть в этих «групповках», когда основное мое стремление заключалось в том, чтобы спрятаться за спины партнеров от великого смущения... Я сама удивлялась, откуда вдруг появилась во мне такая «кинеробость». Но факт остается фактом. Все же Протазанов рискнул—взял меня на главную роль в «Закройщике из Торжка» и поначалу хлебнул горя: я продолжала смертельно бояться киноаппарата—боялась поднять глаза, боялась смотреть вперед. А Яков Александрович, очень желавший подбодрить меня, кричал: «В чем дело? Сто сорок шесть раз уже снималась, а держит себя как лапша маринованная!» В азарте к излюбленному его словцу «лапша» прибавлялось уже прилагательное...

А потом все стало на место—так располагала к вере в себя, к непринужденности самая атмосфера протазановских репетиций—легкая, веселая, радостная, та атмосфера, которую и в вышедшей книге отмечают все работавшие с ним.

Воспоминания Ады Войцик о работе в фильме «Сорок первый» (в которых есть упоминание обо мне, как о предполагавшейся исполнительнице роли Марютки) напомнили мне еще один трагикомический эпизод из моей киножизни, связанный с Протазановым.

Со времени выхода на экран «Закройщика» прошло около года. Я за это время вышла замуж, приобрела некоторый актерский опыт. Моя творческая дружба с Протазановым продолжалась, и Яков Александрович подумывал о новой роли для меня. Тут и подоспела Марютка. Я начала уже понемногу репетировать, обучалась верховой езде и стрельбе из винтовки. Между тем подготовительный период затягивался, и вдруг... я почувствовала, что не смогу сниматься в этой роли. Это было как гром среди ясного неба! Предстояло объяснение с Протазановым. И вот передо мною его крупное выразительное лицо, на котором одно чувство быстро сменяется другим—целая гамма (от полного недоумения к возмущению)—в ответ на мой отказ сниматься. И мой лепет после его разъяренного «Почему?!!»:

—Не могу вам сказать...

—Вы что, не хотите?!!

—Я... не могу...

И наконец, изнемогая от неловкости, отвернувшись куда-то вбок, я пробормотала до такой степени невнятно, что он и не разобрал сначала: «Я... я... беременна...».

Боже мой, как он хохотал, долго, со вкусом, до слез... Юмор ситуации в первый момент заставил

«Яков Протазанов». О творческом пути режиссера, «Искусство», 1957.

его забыть о серьезности положения, о всех тех трудностях, которые в связи с моим невольным отказом предстояли ему и всей его съемочной группе...

Да, замечательный, легкий он был человек и художник! В нем всегда ощущалось нечто, что я назвала бы «предвкушением» съемки: он появлялся в павильоне всегда парадный, сияющий. И все в нем, начиная от изящного галстука бантиком и неизменной элегантной палочки в руках, говорило о том, что он как бы предвкушает что-то значительное, интересное... Точь-в-точь, как гурман, переодевшийся к парадному ужину, который стоит перед роскошно сервированным столом и потирает руки в предвкушении пира... И это его «предвкушение» сразу же сообщалось всем нам—актерам, осветителям, реквизитору—словом, всем занятым в съемке, и настраивало на какой-то особый лад радостной готовности к творчеству... И работа спорилась: протазановские фильмы делались в великолепном темпе и выходили в срок.

Л. Атаманов

Против натурализма

Книгу С. Гинзбурга «Рисованный и кукольный фильм» я впервые прочел еще в рукописи, в 1956 году.

До сих пор помню свои первые впечатления. Пожалуй, самым ярким было обилие интереснейших фактов, освещающих историю возникновения и этапы развития русской и советской мультипликации, совершенно неизвестных мне или знакомых понаслышке, неточно и поверхностно. Мне стало даже чуть обидно: ведь автор в предисловии в числе «ветеранов» советской мультипликации назвал и меня.

Но, поскольку рядом с моей фамилией стояло еще два десятка фамилий режиссеров, художников и киноведов, очевидно, также внимательно и настойчиво опрошенных автором, а кроме того, упоминались посещения автором библиотеки и фильмохранилища, —я понял, результатом какой большой работы явились эти впервые появившиеся в нашей печати сведения. Ведь уже через несколько лет восстановить такую полную и точную историю возникновения и развития нашей мультипликации, может быть, стало бы невозможным. Книги по мультипликации, выпущенные в разное время, разбирали в основном историю возникновения и развития мультипликации только в Москве и отчасти в Ленинграде.

Книга С. Гинзбурга существенно дополняет эти сведения и, кроме того, дает представление о работах украинских, грузинских, армянских и других художников мультипликации.

Вскоре мне удалось проверить ряд фактов, почерпнутых из книги С. Гинзбурга.

В мае 1956 года, находясь в Париже, я совместно с режиссером И. П. Ивановым-Вано посетил создателя первых в мире объемных мультипликационных фильмов, старейшего режиссера, художника и оператора Станислава Старевича.

Старевич удивлялся тому, что в Советском Союзе еще помнят его и знают о его работах. В ответ я рассказал этому замечательному мастеру о том, как сохраняется в наших фильмохранилищах каждый обрывок его старых фильмов и что написано о нем в издаваемых у нас книгах.

Старый художник, растроганный почти до слез, подтвердил приведенные мною данные из книги С. Гинзбурга, касающиеся его первых работ и истории приглашения его А. Ханжонковым для работы в кинематографии.

В дни Каннского фестиваля 1956 года во Франции была организована превосходная выставка по истории мультипликационного кино. Ее украшением был «Оптический театр» Рейно. Я видел его. Кроме того, во время фестиваля мне удалось увидеть ряд первых графических фильмов зачинателя мультипликации во Франции Эмиля Коля. И выставка и просмотренные фильмы убедили меня в правильности оценок, данных С. Гинзбургом старым образцам нашего искусства.

Но все же главное в книге С. Гинзбурга отнюдь не исторические изыскания. В книге впервые разобраны жанры, в которых работают советские режиссеры и художники, анализируется стилистика рисунка мультипликационных фильмов, цвет, актерская работа; критикуются неудачные приемы тех или иных авторов. При почти полном отсутствии критических статей о рисованном кино к этим главам книги обратится не только зритель, любящий мультипликацию, но и художник, работающий в этой области искусства.

Критический разговор автор начинает уже в первом очерке, разбирая художественную природу мультипликационного фильма. Глубокое знание мультипликационного кинематографа, сказочной и сатирической литературы позволяет автору книги прийти к ряду интереснейших выводов, касающихся мультипликационных образов, строя русской сказки, сатирических образов В. Маяковского.

Все персонажи наших фильмов, не только люди, но и звери, и вещи, и фантастические существа,—

С. Гинзбург. Рисованный и кукольный фильм, «Искусство», 1957.

все они должны быть наделены характерами, причем иногда очень сложными. Больше того, герои наших фильмов разнятся не только характерами, но и, если можно так выразиться, материалом, из которого они сделаны. Иногда нам приходится добиваться впечатления, что они созданы из «плоти и крови», то есть по возможности приближать их к настоящему, живому человеку (например, в фильмах «Аленький цветочек», «Царевна-лягушка»), иногда они бывают «деревянными», как футболисты из замечательного фильма «Необыкновенный матч», иногда они сделаны из железных болтов и гаек, как Самоделкин, а иногда просто нарисованы мелом, как контурный человечек из фильма «Федя Зайцев», совершенно прозрачный и полностью лишенный «крови и плоти».

Игрушечный зайчик в фильме «Когда зажигаются елки» так и заявляет: «Во мне ваты многовато!» Двигаясь, разговаривая, выражая те или иные эмоции, актер мультипликационного фильма всегда должен помнить, вытесан ли его персонаж из камня, вырезан ли из полена, как Буратино, или невесом, и его может унести порыв ветра.

Многие мысли приходят при чтении книги С. Гинзбурга. Книга заставляет нас, работников мультипликации, задуматься над многими насущными проблемами, слабо или почти вовсе не освещаемыми в критических статьях по мультипликации. Думается, в этом ее большое достоинство.

Есть в книге и спорные утверждения, не совсем точные определения, есть и явные ошибки. Я не собираюсь их анализировать в этих заметках. Мне хотелось сказать о другом, на мой взгляд, более важном.

Ряд правильных и интересных положений книги будит творческую мысль. Эти положения бьют по элементам грубого натурализма в рисованных фильмах. Справедливо подчеркивается в книге необходимость разнообразить стилистику изобразительного решения мультипликационных фильмов. С. Гинзбург напоминает, в частности, о забытых у нас формах рисованного фильма: марионетках, вырезной и теневой мультипликации. Этими, гораздо менее трудоемкими средствами можно создавать превосходные фильмы, резко отличающиеся от фильмов, решенных так называемым «целлулоидным» методом.

Кстати, в таких фильмах больше простора для раскрытия индивидуальности художника, так как на них менее отражается нивелирующая «поточная» работа студийных цехов.

Книга «Рисованный и кукольный фильм», конечно, не может решить всех проблем мультипликации. Нужно, чтобы появлялось больше книг, журнальных статей по принципиальным вопросам этого интереснейшего вида искусства.

ГОТОВЯТСЯ НОВЫЕ КНИГИ

В издательстве «Иностранная литература» нам рассказали о новых книгах, посвященных зарубежной кинематографии, которые сейчас готовятся к печати.

Находится в производстве и выйдет в свет в этом году работа молодого итальянского киноведа Д. Феррара «Новое итальянское кино» (изданная во Флоренции в 1957 г.). Это книга в 20 печатных листов с многочисленными иллюстрациями.

Феррара не принадлежит к самому прогрессивному крылу итальянской критики и многие общественно-политические и художественные явления рассматривает с немарксистских позиций. Но он объективно признает, что в Италии только коммунисты оказались подлинными защитниками отечественной кинематографии и как отрасли производства и как искусства.

Книга Д. Феррара содержит много разнообразного фактического материала, характеризующего развитие итальянской национальной кинематографии и те трудности, с которыми сталкиваются ее передовые мастера. Главная из этих трудностей — зависимость от предпринимателей, не заинтересованных в развитии народного демократического искусства.

Книга «Новое итальянское кино» выйдет со вступительной статьей Р. Юренева.

Издательство предприняло также перевод книги Пьера Лепроона, вышедшей в Париже в 1957 году. Эта работа одного из видных французских историков кино содержит очерки о творчестве двадцати пяти крупнейших французских кинорежиссеров.

Читатели найдут здесь очерки о хорошо знакомых им мастерах, таких, как Рене Клер («Под крышами Парижа»), Р. Клеман («У стен Малапаги»), Кристиан-Жак («Фанфан Тюльпан», «Если парни всего мира...»), Л. Ламорисс («Белая грива»), К. Отан-Лара («Красное и черное»), а также о режиссерах молодого поколения.

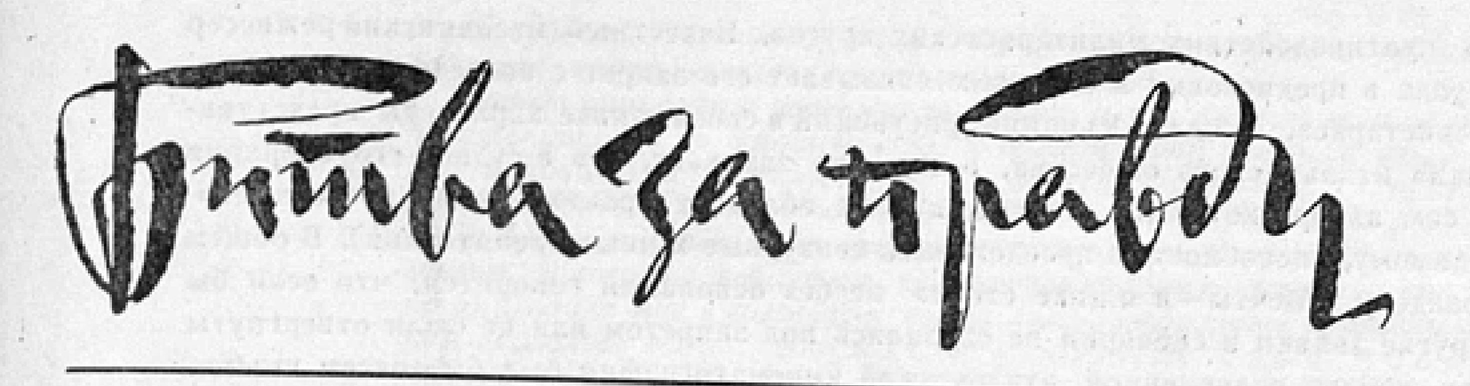
●

Издательство «Советская Россия» выпускает сборник статей «Самодеятельное кино» (10 печ. л. с иллюстрациями, составитель Р. Соболев).

В книге уделено внимание творческим и организационным вопросам кинолюбительства. Статьи этого сборника подводят первые итоги развития кинематографической самодеятельности в нашей стране, анализируют лучшие любительские фильмы, знакомят с приемами работы над литературным и режиссерским сценарием, рассказывают об основных этапах работы над документальным, научно-популярным и художественным фильмами.

В разделе, посвященном организационным принципам кинолюбительских объединений, суммируется опыт наиболее успешно работающих самодеятельных киностудий.

Сборник выйдет с предисловием народного артиста РСФСР Г. Рошаля.



В битве за мир и светлое будущее человечества активная роль принадлежит передовым мастерам художественной культуры. Все громче звучат голоса прогрессивных художников капиталистического мира, которые своим искусством борются против войны и социальной несправедливости, отстаивают честь и достоинство рядового труженика.

Многие из них еще не обладают той силой видения и анализа явлений действительности, которую дает лишь марксистско-ленинское мировоззрение, знание законов развития человеческого общества. Гневное осуждение волчьих нравов буржуазного мира не всегда сочетается в их произведениях с ясностью идейных выводов. Но читатель или зритель оценивает по достоинству их стремление честно, правдиво изобразить бедствия, которые становятся уделом человека в условиях капитализма.

Нелегка судьба художника буржуазной страны, пытающегося подвергнуть критике существующие там порядки. Как правило, он становится жертвой прямых или косвенных преследований, экономического шантажа, цензурных запретов. Миф о «свободе творчества» в странах, где еще господствует капитализм, при столкновении с фактами лопается, как мыльный пузырь. Особенно труден путь прогрессивных кинематографистов этих стран. Им приходится преодолевать цензурные рогатки, противодействие капиталистических фирм, владеющих киностудиями и прокатом, испытывать жестокие гонения со стороны реакционных кругов. Мы уже сообщали на страницах нашего журнала, какие мытарства претерпели американские профсоюзные активисты, решившие на свои средства создать фильм «Соль земли» —об эксплуатации рабочих в США. В тяжелых условиях трудятся независимо мыслящие кинематографисты и в других капиталистических странах.

«Мечты—в ящике стола» —так называется один из трех разделов книги «Послевоенная итальянская кинематография», вышедшей недавно в Милане. В книгу включено несколько творческих заявок и сценариев—они, как указывается во вступлении, не были реализованы по вине цензуры, «рука которой год от года и от одного правительства к другому становилась все тяжелее», а также «вследствие целого ряда экономико-производственных причин, обрекавших на гибель самые интересные начинания». Составители сборника обратились к десятку режиссеров и сценаристов с просьбой «покопаться в письменных столах и вытащить из ящиков свои мечты, рассказав, почему они не были осуществлены».

Откликнувшись на эту просьбу, режиссеры и сценаристы прислали свои неосуществленные замыслы и готовые произведения, не дошедшие до экрана.

Среди них сценарий Чезаре Дзаваттини (совместно с Энцо Муции и Пьеро Нелли) «Я продаю свой глаз», опубликованный по рукописи нашим журналом в сентябре 1958 года. Читатели помнят, что этот сценарий описывает злоключения итальянского кинорежиссера, вознамерившегося создать фильм на острую социальную тему—об участи безработных.

Из материалов, опубликованных в книге о послевоенном итальянском кино, мы помещаем либретто видных литераторов и кинокритиков Ренцо Ренци и Луиджи Кьярини, а также сценарий Родольфо Сонего, имя которого известно советским зрителям по фильму «Рим в 11 часов». Мы приводим также выдержки из предисловий, предпосланных каждому из этих произведений.

Из предисловия Ренцо Ренци видно, что его попытка создания антифашистского фильма не только натолкнулась на цензурный запрет, но и повлекла за собой репрессии против автора. Даже значительно менее сатирически острый сценарий Родольфо Сонего не был осу-

ществлен из-за противодействия милитаристских кругов. Известный итальянский режиссер Альберто Латтуада в предисловии к сценарию связывает его запрет с последствиями «процесса Ренци—Аристарко». Луиджи Кьярини, рисующий в своей заявке характеры представителей «верхушки» итальянского общества, осторожно замечает, что в судьбе его сценария повинен лишь сам автор, который «совершенно не обладает практическими качествами» (то есть, по-видимому, способностью преодолевать цензурные и иные препятствия). В общем вступлении к разделу «Мечты—в ящике стола» не без оснований говорится, что если бы эти и многие другие заявки и сценарии не оказались под запретом или не были отвергнуты продюсерами, то «облик современной итальянской кинематографии был бы совсем иным».

Не лишена интереса и публикуемая нами с небольшими сокращениями статья Грэхема Грина, написанная им для «Международного киноежегодника», выходящего в Лондоне (1958 г., вып. II). Она дает наглядное представление о положении писателя в капиталистическом кинопроизводстве, в частности на киностудиях Голливуда. Упреки, обращенные Грэхемом Грином к кино, разумеется, имеют более конкретный адрес: они относятся к той системе кинематографического «бизнеса», которая беспощадно нивелирует и выхолащивает творческий замысел писателя-кинодраматурга.

Все эти материалы помогают понять, почему так редко появляются среди потока кинопродукции буржуазных стран подлинно реалистические фильмы, откликающиеся на большие темы современности, позволяют ощутить, с какими трудностями сталкиваются прогрессивные киномастера Запада, желающие обратиться к своим зрителям со словом правды.

МЕЧТЫ—в ящике стола

Ренцо Ренци

Армия «с'агапо»

ЗАЯВКА НА СЦЕНАРИЙ

Должен сразу сказать: я не предвидел последствий. Ведь мне, как и всем, кто пережил описываемые ниже события, смысл их казался более чем очевидным. Но тогда зачем же, спрашивается, я писал о том, что для всех очевидно? Затем, что наше кино, в отличие от кинематографии более развитых стран, обходило и продолжает обходить молчанием темы последней войны, не освещает их в том критическом разрезе, которого требуют история и совесть подлинно культурного человека.

Перипетии этого «дела» известны.

Через несколько месяцев после опубликования в журнале «Чинема нуово» (№ 4 за 1953 год) заявки на фильм «Армия «с'агапо», редактор этого журнала Гвидо Аристарко и нижеподписавшийся автор заявки были арестованы по обвинению в «поношении военно-воздушных и кавалерийских сил», предъявленному военными властями, и заключены в тюрьму в Пескьере. Через месяц в Милане состоялся судебный процесс, в результате которого Аристарко был осужден на шесть, а я на семь месяцев условного заключения. Кроме того, я был разжалован и лишен офицерского звания. Верховный военный трибунал, в который мы подали апелляцию, оставил приговор в силе.

Этот процесс наделал много шума и вызвал кампанию протеста в печати. Причем не столько из-за художественной ценности предлагаемого мною сюжета— это были простые заметки газетного типа, которые можно было и оспаривать,—сколько из-за целого ряда сопутствующих обстоятельств: от неожиданного открытия, что штатские люди, в соответствии с фашистскими законами и в нарушение конституции, все еще подсудны военным трибуналам, вплоть до столь же неожиданного вывода, что у нас, оказывается, нельзя подвергать критике фашистские войны, и, наконец, до явного нарушения свободы печати.

К этому прибавилось и подозрение, что правительство (в то время еще не утвержденное парламентом, а впоследствии забаллотированное им), санкционируя возбуж-

дение судебного процесса, желало запугать некоторые, и прежде всего кинематографические круги, всерьез поверившие в свободу.

Позднее парламент пересмотрел закон, и это привело если не к удовлетворительному положению, то по крайней мере к такому, при котором власть военных трибуналов над штатскими людьми была во многом ограничена. Следовательно, наш случай, как и многие другие, последовавшие за ним, сыграл свою роль.

Да будет мне позволено изложить намерения, с которыми я приступал к написанию заявки. Я вовсе не собирался «поносить» вооруженные силы как таковые (это просто не приходило мне в голову); я хотел лишь изобразить критическое положение, в котором оказались войска, вынужденные участвовать в этой н е п р а в о й войне. В мои намерения входило также, открыто покаявшись в ошибках, совершенных всей нацией, положить начало процессу, который помог бы преодолеть злосчастные рогатки национализма, мешающие нормальным взаимоотношениям народов. Иначе говоря, поступить так, как это делают отдельные люди, способные искренне и мужественно признавать перед лицом ближних свои ошибки.

К тому же в войне слишком часто видели возможность продемонстрировать героизм, прославиться, пережить интересные приключения и всячески культивировали в сознании людей этот миф.

Предлагая изложенный ниже сюжет фильма, я надеялся (не знаю, насколько это мне удалось) показать вину определенного, довольно широкого слоя людей за тот исторический период, который называется фашизмом. И я хотел это сделать, обратившись к конкретному факту. Одному из многих.

Р е н ц о Р е н ц и

«Героическая атака», последний фильм Франческо Де Робертиса, посвященный гибели итальянской кавалерии в степях России, открывается эпизодом, который мог бы послужить началом замечательного фильма. Он мог бы стать кинопроизведением о нелепой гибели армии, принесшей бесцельную жертву ради неправой войны, возникшей и воспринимавшейся многими людьми в соответствии с напыщенной демагогией и националистическими заблуждениями в худших итальянских традициях. Такой фильм, не оскорбляя отдельных людей, принесших жертвы в этой войне, мог бы помочь восстановлению подлинной картины исторических событий, которые надо для этого рассмотреть критически в гуманистическом духе.

Но вместо этого фильм «Героическая атака» лишний раз утверждает миф о военном героизме, понятом абстрактно, как явление положительное при всех обстоятельствах, на службе любым идеям, в том числе даже идеям империалистической тирании.

Сейчас вновь, как и в недоброй памяти прошедшие времена, начали появляться художественные и документальные фильмы на военные темы, такие, как «Черные перья», «Зеленые вымпелы», «Путь Пьяве», «Пьяве прожурчало...» и т. п. Ясно, что для авторов подобных фильмов армия «неприкосновенна», а военный героизм в любом случае—свят.

Все это не только служит пропагандистским целям определенной политики, но и утверждает мысль, будто война священна, поскольку она якобы фатальна и н е и з б е ж н а в истории человечества, и все, что к ней относится, не подлежит обсуждению, так как освящено кровью погибших. И это даже в том случае, когда подобное обсуждение могло бы послужить предупреждением нового кровопролития и новых жертв. Такую чудовищную концепцию хотят утвердить у нас на вечные времена.

В Италии единственными людьми, которые на нашей памяти осмелились в какой-то мере задеть военные круги, были Ренато Кастеллани (в фильме «Уже весна») и Луиджи Дзампа (в фильме «Тяжелые годы»). Во всех остальных случаях войны истекшего двадцатипятилетия либо полностью игнорировались, либо упоминались в хроникальном плане, когда лишь излагаются факты и опускаются суждения.

В такой обстановке у автора этих строк, любящего обобщения и располагающего свободным временем, а также учитывающего, что Италия считается страной свободной и демократической, родилась идея о «запретном» фильме. И уж, во всяком случае, автор был уверен, что небольшую заявку на такой фильм ему позволят написать.

Фильм, посвященный итальянской оккупации Греции, мог бы послужить проверкой нашей совести, обвинительным актом, направленным против войны, и в то же время актом братства и дружбы по отношению к греческому народу, перед которым мы в большом долгу.

Фильм называется «Армия «с'агапо» (по-гречески «с'агапо» означает «я тебя люблю»;

это на редкость меткое определение было широко использовано против наших оккупационных войск, занятых главным образом покорением греческих женщин в городах и селениях, охваченных голодом).

Действие должно начаться в горах Албании. Несмотря на тяжелые потери, нашей армии не удается сломить героическое сопротивление маленького народа, подвергшегося нападению врага. Веря в созданный о нем миф, Муссолини отправляется на фронт, чтобы лично руководить операциями. Но нашим войскам так и не удается пробиться. В конце концов немцы врываются в тыл «противника», и мы оказываемся в роли победителей, никого не победив.

В оккупированной Греции свирепствует страшный голод. От трагедии, разыгравшейся в горах Албании,—к буффонаде, где мы выступаем в роли триумфаторов, к оперетте, к фарсу. Так оно и было.

Фильм, развивающийся в комедийном плане (с трагическим началом и неизбежно—с трагической концовкой), должен рассказать о нашей оккупации Греции с тем, чтобы извлечь урок из событий прошлого.

Высшее командование стремилось поддержать шаткое империалистическое сооружение, опиравшееся лишь на военный престиж наших союзников-немцев и на применявшиеся ими террористические методы. Однако усилия высшего командования не находили отклика у итальянских солдат: они не одобряли ни Империи, ни своей роли конкистадоров. Со своей стороны многие молодые офицеры, принадлежавшие к поколению, воспитанному уже при фашизме, будучи не в состоянии опровергнуть общее мнение,—противостоять осуждению войны и ее преступных истоков,—заявляли, что армия оказалась «не на высоте исторической миссии». Словом, получилось так, что наши пехотинцы и артиллеристы вполне естественно не понимали целей этой бессмысленной войны и многие из них дали волю своим донжуанским инстинктам.

Эпизоды, о которых мы расскажем, должны послужить лишь оснащению этой темы некоторыми фактами.

На северо-востоке Пелопоннеса, близ обнесенных древними стенами городов Аргоса и Тиринфа, я прошел офицерские курсы, где нас обучали «имперскому отношению» к местному населению: ходить посреди улицы, никому не уступая дороги, ни с кем не заводить дружбы, быть всегда и во всем правыми. А тем временем офицеры и солдаты днем и ночью совершенно открыто проводили время с греческими женщинами, для «покорения» которых достаточно было одного хлебца, таков был тариф. Естественно, что процент венериков в оккупационной армии был очень высок. Их собирали в специальные изоляторы, но они по ночам разбегались, чтобы продолжать свои похождения.

Первейшей заботой командования каждого гарнизона были дома терпимости. Но это не могло удовлетворить итальянскую любовь, помноженную на имперские масштабы. Совершались браки, освящаемые греческой церковью и потому после войны оказавшиеся недействительными. Любовная лихорадка охватила даже само высшее командование. Когда командование одного из соединений перебиралось из Пелопоннеса в Эпир, за ним, в полном составе, последовал дом терпимости, потому что хозяйка дома была любовницей командира. Это было весьма комическое перебазирование. Колонна с «барышнями» следовала в арьергарде...

В другом месте у одного из моих непосредственных начальников развернулся бурный роман с некой молодой дамой, у которой недавно родился сын, так что во время военных операций приходилось вести наблюдение за младенцем. Денщик капитана, якобы отправлявшийся в «глубокую разведку», превращался в няньку и получал на хранение сына дамы. Успокоенная мать снимала туфли и прокрадывалась на цыпочках в кусты, где ее ожидал капитан (я всегда думал, что подобный эпизод следовало бы сопровождать арией Неморино из оперы «Любовный напиток»: «Ах, я могу лишь вздыхать... лишь вздыхать»).

В набитых до отказа поездах, где велась самая откровенная спекуляция, купе итальянских офицеров всегда «доукомплектовывались» греческими женщинами, которые, наспех совершая таинства любви, провозили чемоданы, полные мыла и банок с оливковым маслом. Вражеский шпионаж нашел среди женщин, то есть среди весьма солидной части населения страны, тысячи своих Мата Хари. Англичане знали численность наших самых секретных частей.

Но и помимо всего этого обстановка в итальянских гарнизонах была очень забавной. Чтобы помочь снабжению армии, стали широко практиковать огородничество и кролиководство. Делалось это также и для того,

чтобы показать, что мы «сельскохозяйственная нация». Полковники, начальники гарнизонов превратились в фермеров, которых больше всего волновал вопрос, как обнести частоколом огород или почему издох очередной кролик. Между тем укрепления строились из наваленных наспех камней и щебня и в случае нападения противника неизбежно обрушились бы на головы солдат, а сами солдаты ходили в изношенной до предела, неподходящей для местного климата форменной одежде и зачастую выглядели как скопище самых настоящих оборванцев.

А вокруг была современная Греция. И наибольшее впечатление в этом пейзаже оставляла, пожалуй, реклама бензина «Шелл», автопокрышек «Денлоп» или какого-нибудь бара, выполненная с помощью того самого алфавита, каким пользовались Гомер, Эсхил и Геродот. Греческий пейзаж, представление о котором у нас создалось при чтении классиков, утратил в наших глазах свое величие. Впрочем, Пилос еще сохранял его. Отсюда отправлялись караваны судов в Африку. Часто конвой эсминцев через несколько часов возвращался в Пилос, так как союзники систематически топили караваны. Это были времена битв под Эль-Аламейном. Мы, занятые любовными похождениями с гречанками, знали об этом, но общественное мнение оставалось в полном неведении.

Оперетта могла бы получиться очень легкомысленной и даже веселой, если бы за этим внешним фоном не скрывались подавление народного движения и другие ужасы войны.

Греческое партизанское движение возникло не сразу. Поначалу население было подавлено поражением страны и голодом. Но затем люди начали приходить в себя. Участники отрядов партизан—«андартесов» принадлежали к великому множеству политических группировок. На Пелопоннесе, в отличие от других, более важных стратегических районов, партизаны не доставляли нам особого беспокойства. И тем не менее их действия создавали тревожную атмосферу, вынуждая наши войска к ночным перебазированиям, к тревогам, следовавшим за сигналами таинственных ракет, за парашютными десантами, за секретными операциями вражеских подводных лодок, которые высаживали эмиссаров союзников и выгружали оружие на греческий берег. Такие переходы в нескончаемых колоннах вели нас с берегов залива Аркадии в горы Тайгета, в Коринф, в Каламы, в Спарту, в затерянные среди гор бедные жилища пастухов.

По одежде эти пастухи были похожи на гангстеров, по выражению лиц — на итальянцев из фильма «Даждь нам днесь». Это были ничем особенно не отличающиеся лица, на которых отразились лишь терпеливо переносимые несчастья. У горцев мы отбирали запасы оливкового масла.

Хотя итальянцы почти никогда не подражали варварскому террору немцев, время от времени, в виде репрессии за покушения, совершаемые «андартесами», мы расстреливали кое-кого из заложников.

Я помню два таких расстрела. Один раз жребий пал на мальчишку, такого робкого и щуплого, что командир взвода, назначенного для расстрела, не сразу его заметил. Перед залпом мальчик поднял свои полные тоски глаза на командира взвода и в знак прощания помахал ему рукой.

В другой раз должны были расстрелять двух молодых заложников — Льяко и Георгия. Льяко был спокоен, в то время как Георгий дрожал от страха.

Это было ночью, в открытом поле. Они сидели на скамье, залитые скрещенными лучами света танковых фар. Чтобы немного успокоить Георгия, греческий священник протянул ему стакан вина. Но Георгий не хотел пить. Тогда вмешался Льяко, который произнес поистине Сократовы слова: «Пей, Георгий, там нам будет лучше». И они умерли. Греки умели умирать, это все говорили.

Нужно к тому же сказать, что из-за общей неразберихи многие наши солдаты не получали отпусков со времен военных действий во Франции. Они рисковали жизнью во Франции, потом в Албании, годами не видя своих близких, детей. Участились случаи самоубийства. В нашей зоне за несколько месяцев насчитывалось восемь самоубийств. Подчас солдаты доходили до полного отчаяния. В моей роте дважды стреляли по офицерам. Военный трибунал приговорил солдат к смерти, и, возможно, они были бы расстреляны, если бы для нас война внезапно не кончилась.

8 сентября полк, в котором я служил, был без боя взят в плен одной ротой немцев, как раз когда на Кефаллинии произошел единственный за всю кампанию подлинно героический эпизод.

Одному моему товарищу удалось бежать в горы, ему помогла хозяйка местного дома

терпимости (как видите, это очень важная тема). Другой сбросил офицерскую форму, чтобы надеть бог знает где найденный костюм укротителя диких зверей. В сопровождении толпы восхищенных греческих мальчишек, в расшитой галунами красной куртке он гордо прошел мимо сваленного нами в кучи оружия.

Потом те, кто не присоединился к немцам, были погружены в поезда, увезены через Балканы и заключены в германские концлагеря для очищения от «грехов» посредством голода и страданий.

Многие из них там и скончались.

Наше поколение не может молчать об этом.

Луиджи Кьярини

Порядочный человек

Эти записи, сделанные в октябре 1951 года, до сих пор оставались среди старых бумаг в неприкосновенном виде. В этом никто не виноват. Не виноват и сюжет, который, возможно, лишен всякой привлекательности и интереса. Не виноват никто, кроме автора: он совершенно не обладает практическими качествами (это вовсе не значит, что автор льстит себя надеждой, будто у него есть какие-либо другие качества).

Поэтому следующие ниже строки были написаны и оставлены лежать как бесцельное излияние чувств, как невинный протест личности против житейских нравов, столь же распространенных, сколь мало привлекательных.

Луиджи Кьярини

СМЫСЛ ФИЛЬМА

Если в Гомере иногда засыпал поэт, то у многих людей, особенно в наши дни, совесть погружена в постоянный и глубочайший сон.

Предположим теперь, что в каком-либо таком индивидууме совесть внезапно проснется. Люди и события предстанут тогда перед ним в беспощадном свете истины. Он увидит поступки всей своей жизни зафиксированными в клетках его мозга, увидит их словно серию древних фресок на стенах и фасадах храмов. Он должен будет судить об этих поступках, поскольку забыть о них он не может. И тогда, озаренный новым светом, он увидит последствия каждого даже самого незначительного своего поступка,—последствия, неизбежные, как круги от брошенного в воду камня.

Но если, обретя совесть, этот индивидуум захочет изменить свою жизнь, сумеет ли он пойти против течения? В этом заключается тема фильма.

ГЕРОЙ

Он один из тех, о ком говорят: «Этот достиг своего!»

Ему уже за пятьдесят. Он может быть и большим чиновником, и директором банка, и крупным предпринимателем... Держится с достоинством, но со всеми приветлив, обладает хорошими манерами, абсолютно уверен в себе.

За честность и знания его уважают и на работе и дома.

Но, бог мой, есть,конечно, кое-какие мелкие недостатки и у синьора Игрека. Назовем его так (мы еще не установили его отличительных качеств, следовательно, не можем дать ему имени).

В интересах карьеры ему иногда приходится идти на компромисс. Чтобы сохранить мужское достоинство, ему пришлось нанести кое-какой ущерб супружеской верности.

Но все это — пустяки, которые не тревожат его совести.

Ведь почти у всех есть такие грешки, их искупают исповедью да молитвой «Отче наш», прочитанной несколько раз кряду. Нет, Игрек, вне всякого сомнения, самый достойный человек.

Он доволен собой и даже не предполагает, что в нем может пробудиться другой человек, беспокойный и неуживчивый, как средневековый святой. Он даже не предполагает, что в тайниках его души еще теплится божья искорка, способная зажечь его.

НАХОДКА

Хотя синьор Игрек жил спокойной жизнью, сердце его понемногу изнашивалось. И однажды внезапный сердечный приступ чуть вовсе не оборвал эту образцовую жизнь. Вовремя пришедший на помощь врач сделал ему инъекцию. Но по ошибке вместо дигиталиса он ввел под кожу Игреку «сыворотку правды».

И свершается чудо: Игрек выздоравливает, так как сердце освобождается от угнетавшей его тяжести и он больше не стыдится говорить правду. Больше того, он чувствует необходимость сознаться в своих проступках, которые видит теперь во всей их неприглядности. Эта исповедь — центральный, важнейший эпизод фильма.

НАЧАЛО

Фильм можно было бы начать со дня, когда празднуется последнее повышение Игрека по службе. Это начало должно показать нам героя фильма в его, так сказать, обычном виде.

В разгар празднества у Игрека внезапно начинается уже известный нам сердечный приступ. Приходит врач и путает ампулы. Игрек борется со смертью. Но нас в отличие от окружающих больного беспокоят не едва слышное биение пульса, не перебои его сердца. Мы поражены на первый взгляд бессвязными словами, произносимыми Игреком, словами, на которые никто не обращает внимания, принимая их за бред. Так мы становимся свидетелями перелома, происходящего в сознании нашего героя под действием «сыворотки правды».

Жизнь, которая до этого момента казалась Игреку хорошо прожитой «на благо семьи, общества, родины» (именно так сказал министр, вручая золотую медаль), теперь представляется ему сплошной чередой обманов, подлостей, злодеяний, которые он день за днем совершал сам или в которых принимал участие.

Но все это не должно создавать впечатления, будто наш герой — обычный негодяй. Совсем напротив, как уже сказано, это, если руководствоваться житейской моралью,— образец честности. Если бы Игрек умер, его дом был бы завален цветами и телеграммами, а похороны на несколько минут приостановили бы уличное движение. Ведь когда умирает такой человек, никто не в силах удержаться от проявления с возможно большей очевидностью своего участия в общем горе. Впрочем, поскольку это горе общее, оно же и ничье... Но Игрек не умирает.

ВОЗМОЖНЫЕ ВАРИАНТЫ

Рассказ о переломе в сознании героя не должен вестись в патетических тонах. Ведь здесь нет кровавых убийств и громких преступлений, которыми питаются газеты. Речь идет о весьма распространенной заскорузлости морали, благодаря которой считаются невинными поступки, в действительности ведущие к непоправимым последствиям. Непоправимым и для тех, кто их совершает, и для тех, в ущерб кому они совершаются.

Так, например, если наш Игрек будет крупным чиновником, мы можем заставить его внезапно увидеть последствия того, что он, вероятно, из трусости, считал своим долгом: настолько слепо повиноваться начальству, что оно могло располагать даже его совестью. Все дело в том, чтобы под действием этой проклятой сыворотки смотреть в глубь вещей. Разоренные товарищи, погубленные семьи, ограбленные подчиненные — вот итог его жизни, вот на чем зиждется его карьера, увенчанная даже убийством.

ОДИН ИЗ ВАРИАНТОВ

До сих пор Игрек считал вором только того, кто запускает руку в карман ближнего или в сейф банка; убийцей — того, кто выстрелом из револьвера или каким-либо другим насильственным способом лишает жизни человеческое существо. Но теперь он понимает, какую ответственность взял на себя, когда предоставил должность одному человеку, рекомендованному Высокопоставленным Лицом, которое могло повлиять на карьеру Игрека (оно, впрочем, и повлияло). Некомпетентность этого человека обошлась стране в несколько миллионов. Теперь Игрек знает, что кроется за этой отвлеченной цифрой: под влиянием сыворотки он видит тех, кто платит налоги. Видит их не как безликих «налогоплательщиков», а как живых людей, имеющих имя и фамилию, обездоленных, борющихся за кусок хлеба, без которого их семьи погибли бы от голода.

У каждого столько бед и несчастий, столько тягот и страданий!

Наконец, Игрек понял, что обворовал своего привратника, своих курьеров, того старика пенсионера, которого ему рекомендовали для использования на любой работе, продавца газет, около которого он останавливается каждое утро, выходя из дома!

ДВЕ КОНЦОВКИ

Можно быть пессимистами. Игрек возвращается на работу, где все подчиненные радостно поздравляют его с выздоровлением. Поздравляет его и синьор Зет, который в случае смерти Игрека занял бы его место.

Игрек теперь знает цену этим ханжеским демонстрациям сердечности, но все же разыгрывает комедию вместе со всеми, потому что у него не хватает смелости отказаться от всего достигнутого в жизни.

Золотая медаль сверкает на его письменном столе.

Но можно быть и оптимистами. Игрек потрясен, он резко меняет свою жизнь, идет против течения, он совершенно разоряется. Даже его близкие считают, что шок, явившийся следствием болезни, свихнул Игреку мозги набок — настолько бессмысленной кажется окружающим затеянная им борьба.

Среди детей в городском саду он стал всеобщим любимцем. Они отлично понимают друг друга, в играх с ними он проводит целые дни. «О, Мария-Джулия, посмотри скорей, какие облачка!..»

ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ

Конструкция фильма должна быть необычной, в особенности в центральной части, где раскрывается процесс, происходящий в сознании Игрека.

Следовательно, здесь должна быть найдена форма, способная максимально использовать возможности кино в смысле освобождения от единства времени и места.

Но при всем том надо сохранить реалистический характер повествования.

Общая тональность фильма должна быть несколько приподнятой, иногда с сатирическим, но никак не комедийным оттенком.

Родольфо Сонего

Приключения мула и пушки

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

В 1953 году, после успеха фильма «Шинель», я предлагал «всем, всем» сценарий Родольфо Сонего «Приключения мула и пушки». Мне казалось тогда, так же как кажется и теперь, что сценарий, где конструктивная цель так удачно достигнута с помощью сатиры, должен неизбежно найти свое воплощение на экране. К сожалению, сценарий вызвал, на мой взгляд, совершенно необоснованные, но в таких случаях обычные опасения цензуры. То были времена процесса Ренци—Аристарко и его пагубных последствий. Но, невзирая на неблагоприятные обстоятельства, я придерживаюсь мнения, что такой замысел очень интересен.

Альберто Латтуада

Во время больших маневров артиллерийская батарея расположилась в винограднике. Стоит осень, крестьяне заняты сбором винограда.

Одна из «воюющих» сторон, занявшая позицию на склоне горы, находится накануне решающих действий: ей остается лишь овладеть проклятой высотой 888, все еще удерживаемой противником. Кругом царит неслыханное оживление. Многие солдаты сняли куртки и принялись помогать крестьянам, другие ходят взад и вперед без всякой видимой цели.

Рота солдат во главе с капитаном пытается продвинуться вперед, но ей наперерез бросаются несколько офицеров с криками: «Стойте, стойте! Вы взяты в плен! Попали в котел. Отвоевались!»

На другой высоте разбита палатка командования. С маневрами, видимо, что-то не ладится, и полковник удаляется под тент, чтобы спокойно обдумать создавшееся положение.

В батарее полевой артиллерии, расположившейся в винограднике, неприятное происшествие: одна пушка отказала, выстрел не получается.

— Вы пробовали сменить снаряд?— кричит капитан.

— Этого нельзя сделать,— откликается сержант,— пришлось бы менять пушку.

— Это почему же?

— Снаряд застрял в ней!

— Как же так?

— Выбрасыватель не действует, синьор капитан.

Делать нечего, сержант зовет солдата Скарабуццино (маленького сицилианца, который к этому времени затесался среди рослых, упитанных девушек — сборщиц винограда). Сержант приказывает рядовому Скарабуццино и капралу Сперти (высокому белокурому венецианцу, сверхсрочнику, с черными от никотина зубами и хриплым от водки голосом) впрячь в испортившуюся пушку мула и разыскать в зоне Х передвижную мастерскую, которая должна продвигаться сюда из тыла. Солдаты берут под расписку мула Джиротондо (старого, худого и усталого, с несколько странным характером: на всех перекрестках он обязательно сворачивает влево) и топографическую карту с маршрутом, нанесенным красным карандашом.

Они отправляются в путь, с вещевым мешком за плечами, с винтовкой образца 1891 года на ремне. Идут позади мула и пушки по пыльным проселочным дорогам, палимые беспощадным августовским солнцем. Время от времени им приходится одергивать своего мула, который, невзирая на топографическую карту, на всех перекрестках сворачивает только влево. Впрочем, топографическая карта представляет собой тайну и для солдат. Они очень часто сверяются с ней, но ровным счетом ничего не понимают. И каждый раз решают просто идти вперед.

Спустя несколько часов они встречают на дороге девушку. Она с трудом тащит тяжелый чемодан и, кажется, очень устала. При появлении мула лицо девушки освещается улыбкой надежды. Она просит солдата Скарабуццино разрешить ей навьючить чемодан на мула и, несмотря на то, что воинскими правилами это категорически запрещается, сицилианец не может отказать девушке. По дороге она объясняет, что в чемодане у нее бусы, кольца, серьги, брошки — все, конечно, поддельное. «Я их продаю на деревенских ярмарках. Обошла уже все Венето, торгуя этим товаром». Солдаты и девушка, которую зовут Клоринда, идут дальше вместе.

Вскоре происходит другая встреча, при почти драматических обстоятельствах. Трое путников остановились отдохнуть на берегу небольшой речки. Измученная жарой Клоринда надумала купаться, а капрал Сперти воспользовался этим и спрятал ее одежду. Но мало того, Скарабуццино уронил в реку ботинок и поднял несусветный крик. Разутый, с одним ботинком в руке, Скарабуццино бросился бежать вдоль берега, стараясь поймать уплывающее казенное имущество. Вскоре к нему присоединился капрал Сперти, и они вдвоем, учинив переполох в селении, наконец выловили солдатский ботинок. Для этого Скарабуццино пришлось пуститься вплавь, и он едва не утонул.

Когда же солдаты вернулись к месту, где купалась Клоринда, они застали там какого-то подозрительного типа, осыпавшего девушку ругательствами и угрозами. Вид этого человека не внушал никакого доверия: физиономия беглого каторжника, недельной давности борода, длинные и жирные рыжие волосы, одежда потрепанная.

— Вылезай!— кричит этот тип.

— Убирайся!— отвечает Клоринда.—Видеть тебя не хочу!

— Ты собиралась от меня удрать, а?

Встреча между Рыжим и солдатами происходит при довольно сложных обстоятельствах. Под мышкой у капрала все еще находится сверток с одеждой Клоринды. Рыжий хватает этот сверток и бросает его девушке, которая наконец может выйти из воды. Между несколько озабоченными солдатами (они заметили, что у Рыжего полная сумка ножей) и загадочным типом происходит необходимое объяснение.

— Я такой же бродячий торговец, как и она. Продаю крестьянам серпы, садовые и кухонные ножи.

— А кем она вам приходится?— спрашивает капрал.

— Это моя жена,—отвечает Рыжий.— Правда, она иногда от меня сбегает, но после всегда возвращается.

Они уселись на траву и принялись закусывать, причем Рыжий преспокойнейшим образом уплетает солдатские припасы. Клоринда наконец оделась и появляется перед тремя мужчинами. Рыжий немедленно вскакивает, набрасывается на нее и, схватив за руку, нещадно бьет по щекам.

— Хотела от меня удрать, да?

— Капрал!— вопит Клоринда.— Капрал, помогите, убивают!

Тогда солдаты хватаются за винтовки и подходят к Рыжему.

— Разве он тебе не муж?— спрашивает Скарабуццино.

— Нет!— кричит девушка.

— Так ты ей не муж?— обращается капрал к Рыжему.

— Не муж, но вроде того...— отвечает тот, приостанавливая экзекуцию.

— Тогда сейчас же оставь ее,— заявляет Скарабуццино и тычет винтовкой Рыжему в спину.

Вот так и случилось, что Рыжий, нахальный на словах, но очень трусливый на деле, испугавшись винтовки маленького безобидного Скарабуццино, отпустил Клоринду и был вынужден уйти.

Трое собираются продолжать путь. Военные потеряли уже немало времени, а до сих пор ничего еще не знают о местонахождении передвижной мастерской. Между тем вечереет, и дело для них может кончиться очень плохо: сержант велел возвращаться как можно быстрее. Поэтому солдаты решают тут же отправиться в путь. Но, заглянув в кустарник, где был привязан мул с пушкой, они ничего там не находят. Сначала им приходит в голову, что Рыжий бежал вместе с мулом и пушкой, тем более что Клоринда прямо обвиняет его в этом. Но такая версия мало вероятна. И действительно, Джиротондо ушел сам по себе.

Скарабуццино чувствует себя виноватым. Ведь все началось с ботинка, который его угораздило уронить в реку. Да, быть может, солдаты еще не сознают всего, что с ними может произойти, быть может, они еще не отдают себе отчета в том, что значит для военнослужащего потерять мула и пушку (нет в армии ничего более ценного, чем мул: «в солдат можно превратить любых парней, когда угодно и сколько угодно,— говаривал майор,— а вот мула в два счета не сделаешь»). Но если положение солдат весьма серьезно, то положение девушки — просто отчаянное. Ведь вместе с мулом и пушкой исчез и ее чемодан, полный драгоценностей. Не важно, что драгоценности фальшивые,— в них все ее состояние.

С вещевым мешком за спиной и с винтовкой на ремне солдаты идут вслед за сбежавшим мулом. За ними плетется плачущая девушка.

По дороге они натыкаются на другого солдата, идущего им навстречу. Он ковыляет, согнувшись под тяжестью огромного мешка, и несет винтовку на плече, как абиссинец.

— Тебе не встречался мул с пушкой?— спрашивает его капрал Сперти.

Но со встречным солдатом случилась еще бóльшая неприятность. У него даже нет сил отвечать, и он опускается на обочину дороги.

— Что с тобой?— спрашивает Скарабуццино.

— Уже два дня, как я шагаю без передышки,— отвечает с римским акцентом солдат.— И больше не могу... Я — связной. Отнес пакет во вторую роту, а теперь никак не найду своего батальона.

— А ты белый или синий?

— Синий,— едва шевеля губами, отвечает римлянин.

Капрал Сперти и рядовой Скарабуццино переглядываются: это «вражеский» солдат.

— Мы должны взять тебя в плен.

— Что ж, пожалуй...— отвечает солдат.

Но, подумав, капрал Сперти отказывается брать пленных: у него и так забот хватает. Он решает оставить на свободе несчастного связного. Однако это не так просто сделать: не зная, куда идти, римлянин следует за ним по пятам как собака.

Так все вместе они поднимаются в гору, примерно в том направлении, куда сбежал мул. Часа через три, поздней ночью, они достигают небольшого плоскогорья и находят на нем несколько сараев. Поиски мула продолжать бесполезно, тем более, что погода испортилась, начинается дождь. Все четверо бегом устремляются в сарай и валятся на солому. Точнее, сначала это делает капрал Сперти, затем рядовой Скарабуццино и Клоринда, а за ними туда же тайком пробирается связной.

— Не надо нам пленных,— говорит, засыпая, капрал.— Хватит с нас своих неприятностей...

Но у связного нет сил ответить, он падает на солому рядом с остальными.

А в это время Джиротондо под проливным дождем, при вспышках молнии и под раскаты грома взбирается вверх по крутой горной тропинке. С огромным трудом он волочит за собой пушку, на спине у него все еще болтается чемодан Клоринды. Так он бредет всю ночь, то и дело спотыкаясь. Иногда он падает мордой прямо в грязь, и тогда пушка наезжает на него сзади. Но в результате этого ночного перехода Джиротондо с пушкой взбирается на самый верх и оказывается на

небольшом плоскогорье, на краю какого-то селения. На минуту мул останавливается. Он в ужасном состоянии: весь в ссадинах и ранах.

Светает. Время, когда жители селения пробуждаются. Девушки, увидев мула, радостно кричат: «Солдаты идут! Солдаты идут!» Селение заметно оживляется. Старый Джеремия, воевавший еще в Триполи и от старости плохо соображающий, решает, что в селение ворвался противник, и призывает всех к осторожности. Но через несколько минут крестьяне окружают мула и пушку. Никто не может понять, куда же девались солдаты. «Или этот мул удрал от своих, или это новейшая военная хитрость»,— заявляет Джеремия. На площадке появляется старый Аугусто и, видя, что мул уже лег на землю, со слезами склоняется над ним. Стоя на коленях, он бережно поднимает голову животного. «Джиротондо, старина, ты вернулся домой?» И тогда, как будто сразу все стало ясно, люди начинают кричать: «Вернулся Джиротондо!»

Взятый в военную часть мул покинул родное селение десять лет назад. «Чего только не пришлось тебе, бедному, пережить,— причитает Терезина, дочь Аугусто,— на скольких фронтах ты воевал за десять лет военной службы!..»

Несчастный Джиротондо и в самом деле плох.

«Надо бы его прикончить,— говорят крестьяне,— чего ему зря мучиться». Возникает спор. Ведь никто толком не знает, откуда взялся мул и почему он здесь. К тому же неизвестно, что делать с пушкой. Так и стоят все над издыхающим Джиротондо, не решаясь что-либо предпринять до появления солдат.

Наутро, когда капрал Сперти просыпается, он не обнаруживает в сарае ни Скарабуццино, ни Клоринды. Капрал пинками будит пленного и требует ответа, но тот так заспался, что даже не может сообразить, где находится. Сперти выходит из сарая, осматривается и, к своему ужасу, видит, что здесь же околачивается Рыжий, размахивающий огромным ножом.

— Не бойся,— успокаивает его Рыжий,— это не для тебя, а для них.

— А где они?

— Вон там,— показывает Рыжий на другой сарай, поменьше.

Оказывается, рядовой Скарабуццино и Клоринда спят безмятежным сном на сене, обнявшись, как ангелочки. Капрал будит их страшным криком. Они сразу вскакивают и, Скарабуццино вытягивается по стойке смирно.

— Мы любим друг друга,— с невинным видом заявляет Клоринда.

— Да, это всерьез,— подтверждает солдат.

Но капрал больше обеспокоен присутствием Рыжего, чем взаимоотношениями влюбленной пары. Он велит Скарабуццино взять винтовку и выйти из сарая. И солдат бесстрашно выходит с винтовкой наперевес.

— Ты ее лучше оставь,— говорит Рыжий,— она ненормальная. Чуть отвернешься — сбежит от тебя.

Но Скарабуццино продолжает стоять не двигаясь, направив винтовку на Рыжего.

— Берегись,— предупреждает Рыжего Клоринда,— ведь он сицилианец и может на самом деле тебя пристрелить.

Рыжему не остается ничего другого, как только удалиться, забрав сумку с ножами.

— Только покажись еще раз, я раздроблю тебе башку!— кричит ему вслед Скарабуццино, опуская винтовку.

Давно пора продолжать поиски мула. Солдаты знают, что их ждет суровое наказание, если они не сумеют найти Джиротондо и пушку. Поэтому они вместе с Клориндой и пленным торопливо шагают по дороге, ведущей в гору. Издали доносятся артиллерийские залпы.

Там, на вершине горы, крестьяне после долгого ожидания солдат (уже миновал полдень) решают все же прикончить мула. «А что мы скажем правительству?»— беспокоится старый Джеремия. Мужчины держат совет и решают скрыть останки Джиротондо, наделав из них сарделек. Что же касается пушки, то, чтобы «правительство» ничего не заметило, они решают разобрать ее на части и спрятать в надежных местах — на сеновалах, в погребах, в колодцах.

Девушки открывают чемодан Клоринды и обнаруживают, что он полон драгоценностей. В одно мгновение их распихивают за пазухи, сговариваясь блеснуть «брильянтами» вечером на местном балу.

Джиротондо, в компании с парой свиней, прирезанных по этому случаю, превращается в сардельки. Когда эта операция близится к концу, в селение входят капрал Сперти, рядовой Скарабуццино, Клоринда и пленный. Однако их появление успевает предупредить Джеремия, который проковылял по всему селению с криком: «Армия идет!» Перепуган-

ные крестьяне принимаются рассовывать куда попало оставшиеся части пушки. Солдаты начинают допрос, но крестьяне отмалчиваются. Видя, что из них не вытянешь сведений о пропаже, капрал Сперти предлагает продолжить поиски в других местах плоскогорья. И они покинули бы селение, если бы не вмешалась Клоринда, которая только что внимательно оглядела проходившую мимо девушку.

— И мул и пушка где-то здесь,— заявляет Клоринда.— Вон на той девушке я видела такие же драгоценности, какие были у меня в чемодане.

— Тогда тут нужна особая тактика,— решает Сперти,— я этих крестьян знаю. Уж коли они не захотят, так ни за что не скажут.

Все четверо усаживаются на окраине селения, на полянке, чтобы разработать план дальнейших действий. Положение очень серьезно. Они ничего не знают о своем батальоне, и, может быть, за это время высота 888 уже взята и маневры кончились. Капрал Сперти уже видит себя в военной тюрьме.

Спустилась ночь, и четверо потихоньку обходят селение, заглядывая в окна домов в надежде где-нибудь обнаружить следы мула или пушки. Поначалу «разведчиков» никто не замечает, так как все крестьяне собрались на площади, превратившейся в площадку для танцев. Здесь царит веселье. На всех девушках— побрякушки Клоринды. Однако «разведчиков» вскоре разоблачают одного за другим. Крестьяне убеждают их забыть о пропаже, приглашают в гости закусить и выпить, принять участие в празднестве. Пленный солдат тотчас оказывается в доме у некой вдовушки, а капрал Сперти проникает в коровник, где хорошенькая девушка прикармливает только что родившегося теленка.

Клоринда и Скарабуццино отправляются прямо на танцы. Видя свои ожерелья на местных красавицах, Клоринда молча показывает на них Скарабуццино. Среди всех этих высоких и светловолосых горцев Скарабуццино — единственный юноша с черными вьющимися волосами. «Какой славный черняsенький паренек»,— перешептываются девушки, поедая солдата глазами. Терезина, дочь старого Аугусто, предлагает Скарабуццино потанцевать с ней. Клоринда не возражает. Она понимает: в ход пойдет военная тактика, направленная на раскрытие местонахождения исчезнувшей пушки. Ведь ясно же, что рано или поздно Скарабуццино, с его обаянием заставит Терезину рассказать обо всем. Клоринда не очень беспокоится даже тогда, когда Скарабуццино и Терезина вместе уходят с танцев. К тому же и сама Клоринда должна принять участие в раскрытии тайны исчезновения Джиротондо. И, выйдя на середину площадки, она исполняет сольный танец, приводя в восторг всех местных парней.

В этот момент на площадке появляется Рыжий, который, оказывается, продолжал следить за солдатами. Клоринда попадает в затруднительное положение: ей приходится танцевать соло до прихода кого-нибудь из солдат. И она пляшет добрых полчаса, пока ее приятели устраивают свои делишки. Но вот наконец появляется Скарабуццино, направляет винтовку в спину Рыжего, и тот, как и прежде, вынужден уступить солдату. Приходит и капрал Сперти. Всех троих крестьяне окружают тесным кольцом, так, что они не знают, что и делать. Все попытки выманить хитростью у крестьян какие-нибудь сведения потерпели крах: никто ничего не сказал.

— Если вы не скажете, где мул и пушка,— взмолился наконец капрал,—мы пропали...

— ...и на каторгу попали,— добавил Скарабуццино.

Но и это не помогает. Отчаявшись, капрал и Скарабуццино решают дезертировать: не могут же они явиться к своим командирам и заявить, что потеряли мула и пушку! Крестьян это решение вполне устраивает, и они, не беспокоясь больше, что им придется отвечать за проклятого мула, помогают пришельцам сменить военную форму на штатскую одежду. И общее веселье разгорается с новой силой.

Сперти и Скарабуццино осматриваются вокруг: им предстоит теперь прожить остаток жизни в этом селении, о котором еще несколько часов назад они ровно ничего не слышали.

— Как называется это селение?— спрашивает Скарабуццино.

— Платос,— отвечает Терезина, считающая бывшего солдата своей добычей.

Это название показалось Сперти знакомым. Он достает топографическую карту и долго водит по ней указательным пальцем. Потом вдруг бледнеет и опирается о стену, чтобы не упасть. Скарабуццино встревоженно смотрит на него. «Мы овладели высотой 888»,— произносит наконец Сперти и бессильно

опускается на скамью. И действительно, Платос и есть та самая высота 888, которую так долго оспаривали друг у друга «воюющие» стороны. Крестьяне еще не понимают, в чем дело, но солдаты отлично знают, чем им это грозит; они знают, что рано или поздно войска соберутся на этом плоскогорье. Значит, они окружены, они погибли!

— Что с тобой будет, когда к нам приедет твое начальство?— спрашивает Терезина у Скарабуццино.

— Меня расстреляют.

— За что?

— За то, что мы потеряли мула и пушку.

Терезина разражается рыданиями и кричит:

— Пушку ты не потерял, она здесь, у нас!

— А где мул?— вскрикивает Сперти, вскакивая с выпученными глазами.

— Мула вы ели вместе с нами,— вмешивается Джеремия.

— Я знаю, что надо делать. Джиротондо мы прикончили, но ведь есть еще его брат!— восклицает Терезина.

Значит, дело только за тем, чтобы заменить Джиротондо его родным братом. С пушкой дело еще проще: покопавшись в своих тайниках, крестьяне вытаскивают части орудия одну за другой. Празднество прервано, и крестьяне занялись сборкой пушки, превращением мула в его усопшего брата.

К этому времени со всех сторон доносятся, становясь все слышнее, отзвуки артиллерийской канонады. Времени терять нельзя. Капрал Сперти и рядовой Скарабуццино торопливо запрягают в пушку брата Джиротондо. Затем, чтобы не возбуждать подозрений у офицеров, капрал дает распоряжение продолжать танцы. Но еще до этого Клоринда, отлично умеющая блюсти свои интересы, заставляет местных девушек вернуть ей ожерелья, брошки и серьги.

Капрал и Скарабуццино отправляются в сарай, чтобы вновь надеть военную форму. Капрал спрашивает:

— А пленный?

Они начинают его искать и находят спящим у вдовы. Скарабуццино наводит на него дуло винтовки.

— Вставай!

— Что случилось?— испуганно спрашивает солдат.

— Мы заняли высоту 888.

— А мне-то какое дело!—отвечает римлянин и поворачивается на другой бок, чтобы продолжить прерванный сон. Но вдова боится, как бы не обнаружились ее шашни с солдатом, и убеждает его уйти.

Когда первые разведчики входят в селение, брат Джиротондо и пушка стоят на площади, как на смотру. Солдатам, бегущим с пулеметами на плечах, крестьяне кричат: «Вы опоздали, опоздали!» Встречая пулеметчиков на площади, капрал Сперти важно заявляет: «Зря вы торопились, мы заняли эту высоту еще утром!» Вновь прибывшие «синие» солдаты пробуют спорить, но факт остается фактом: капрал Сперти и рядовой Скарабуццино прибыли сюда первыми, они победили!

Вот подходит первая рота «белых». Сержант осматривает мула и начинает кое в чем сомневаться. «Мы так долго шли, что мул... поизносился»,— объясняет капрал. (Дело в том, что этот мул несколько меньше Джиротондо.) Так или иначе сержанту приходится поздравить капрала. Появляется старший лейтенант и поздравляет сержанта. Затем прибывает капитан и поздравляет лейтенанта. Наконец, полковник, не слезая с лошади, издалека поздравляет капитана. Полковнику некогда: он торопится в штаб дивизии, где его ждет генерал, чтобы вручить приказ с поздравлением и благодарностью за взятие высоты 888. Капрал Сперти и рядовой Скарабуццино вместе с мулом и пушкой стоят на площади неподвижно, как изваяния.

В момент торжественного отбытия войск девушки прощаются со Скарабуццино. Капитан командует «Смирно!», а затем «Шагом арш!» Но брат Джиротондо не хочет идти. Капитан повторяет команду, но мул не желает трогаться с места. Капрал Сперти незаметно лягает мула под ребра. Но брат Джиротондо даже глазом не сморгнул. Капитан слезает с лошади и в третий раз отдает приказание. Но ни пинки капрала, к которому теперь присоединился сержант, ни уговоры Скарабуццино не действуют. Терезина и присутствующие крестьяне также начинают убеждать упрямого мула: «Иди же, иди! Ты все испортишь!» Но вот все замолкают, так как к мулу подходит капитан.

— Записать всех, кто избивал мула. Всем по десять суток.

— Синьор капитан, мул не хочет идти,— рапортует сержант, вытягиваясь в струнку.

— Как зовут мула?

— Джиротондо, синьор капитан!— отвечает сержант, считая, что сейчас не время высказывать свои подозрения.

— Все мулы одинаковы!— кричит капи-

тан,— побоями от них ничего не добьешься. Дайте мне полотенце.

Скарабуццино вытаскивает из мешка полотенце и подает его капитану. Офицер заматывает голову мула полотенцем, так, чтобы были закрыты глаза. Потом вскакивает на коня и вновь командует: «Шагом арш!» На мгновение мул остается неподвижным, а затем двигается вперед походным шагом, как старый военный мул. За ним вытягивается и вся колонна.

— Пиши мне!— кричит плачущая Клоринда рядовому Скарабуццино.

— Куда? — спрашивает Скарабуццино.

Но Клоринде нечего ему ответить: у нее нет постоянного адреса, она всего лишь бродячая продавщица фальшивых драгоценностей. Зарыдав еще громче, она отворачивается и уходит. Неизвестно откуда взявшийся Рыжий идет за ней по пятам.

Колонна спускается с плоскогорья в то время, как небо начинает бледнеть перед рассветом. Капрал Сперти и рядовой Скарабуццино идут по обе стороны мула: один держит его правой рукой, другой — левой. Впрочем, в этом уже нет никакой необходимости.

Перевод с итальянского С. ТОКАРЕВИЧА

Грэхем Грин

ЗАМЕТКИ ПИСАТЕЛЯ

Мой личный опыт

Мне вспоминаются печальные и скудные тридцатые годы, время бессонных тревожных ночей: для рабочих—годы существования на пособия, для писателей—годы, когда они не могли себе позволить даже такую роскошь, как покупка патефона, и не имели средств, чтобы выплачивать взносы на страхование жизни.

Возьму в пример себя. За одиннадцать лет я написал одиннадцать книг, а тираж первого издания моей последней книги увеличился только на 500 экземпляров. Моя первая книга была напечатана тиражом в 2500 экземпляров, а моя одиннадцатая книга—трехтысячным тиражом. В те годы ни радио, ни Центральное бюро информации не покровительствовали авторам, ни молодым, ни пожилым, ни людям моих лет. Кино давало единственный шанс заработать немногим больше мизерного гонорара еженедельного литературного обозревателя (а сколько надо было за этот гонорар прочесть омерзительной макулатуры, сколько книг, годных только для того, чтобы их ели черви!). В кино можно было продать готовую вещь и получить аккордно известную сумму...

Первая удача пришла ко мне в 1932 году, когда мой американский агент продал студии «XX век—Фокс» роман «Поезд в Стамбул». Это была моя четвертая книга, а на текущем счету оставалось только 30 фунтов стерлингов, и моя жена ждала ребенка. Мне только что отказали в работе помощника редактора «Католического вестника», потому что считали, что я обладаю слишком «высокой квалификацией». Никаких других предложений у меня не было. Помнится, что гонорар, полученный мной за этот роман, был невелик— кажется, всего 1500 фунтов стерлингов, но он дал мне возможность не искать другой работы, а продолжать заниматься литературным трудом до того момента, когда в 1934 году мне повезло во второй раз: студия «Парамоунт» купила, кажется, за 2500 фунтов стерлингов мою книгу «Продается револьвер». Да, нажить состояние в кино было невозможно, однако оно давало возможность существовать, и, вспоминая сейчас те годы, я испытываю чувство радости, что мне не пришлось искать работу в каком-нибудь государственном учреждении или на радиовещании...

Итак, я прежде всего благодарен кино. Подозреваю, что и писатели талантливее меня испытывают нечто подобное. Уильям Фолкнер, Хэмингуэй...

Но, когда вы продаете свою книгу Голливуду, вы теряете все авторские права. Обширный голливудский контракт, страница за

страницей мелкого убористого шрифта, объемом не меньше, чем первый набросок сценария по продаваемому роману, заверяет вас в том, что вы лишаетесь авторских прав. Кинопродюсер может изменить все, что ему угодно. Если пожелает, он может превратить вашу трагедию из жизни еврейской бедноты в Нью-Йорке в музыкальную комедию, действие которой происходит на роскошном курорте. Продюсер может не сохранить даже название вашего произведения, хотя обычно только это он и хочет сохранить. «Власть и слава»,—в 1938 году я написал этот рассказ о вечно пьяном мексиканском священнике, у которого был незаконный ребенок. Рассказ о том, как он иногда трусливо, иногда, борясь с сомнениями, продолжает во время религиозных преследований оставаться верным своим убеждениям,—превратился в историю о набожном и героическом священнике. Рассказ получил новое название—«Беглец», пьянство было искоренено, а незаконное дитя превратилось в сына полицейского, который преследовал священника (я никогда не видел этого фильма мистера Джона Форда, но думаю, что не ошибаюсь).

К таким вещам привыкаешь, и было бы пустой тратой времени выражать негодование. Вы получаете деньги и можете год или два писать, и вам, право, не на что жаловаться. А смеяться последним будете все-таки вы: книга переживает фильм.

Из всех моих книг самые разительные перемены претерпел «Тихий американец». Создается впечатление, что фильм сознательно был сделан для того, чтобы извратить все, что хотел сказать автор в своей книге. Она была написана на основе глубокого изучения войны в Индокитае. Этими познаниями не располагал американский режиссер, и я льщу себя надеждой, что книга на несколько лет переживет бессвязный фильм мистера Манкевича.

Так зачем же жаловаться! Он дал мне возможность продолжать писать.

Повторяю, я благодарен кино. Оно облегчило мне двадцать лет жизни, и сейчас, если посредственные телефильмы убьют его, сомневаюсь, что телевидение сумеет так же помогать авторам. По крайней мере кино, как психиатр, освободило меня от всяких иллюзий и приучило обходиться без них.

Как печально звучит эта последняя фраза, нечаянно сорвавшаяся с кончика пера! Неужели это я—тот самый человек, который в двадцатых годах с энтузиазмом читал «Close up»* или новую книгу Пудовкина о монтаже и который в таких фильмах, как «Мать», «Золотая лихорадка», «Только часы», «Осенние воспоминания», «Угрожающие тени», и даже в таких популярных голливудских фильмах, как «Отель Империаль» и «Неразумные жены», предвидел возможность прихода нового вида искусства, появления фильмов такого же формального блеска, как произведения живописи, но живописи, получившей возможность двигаться!

...«Разговорные» фильмы были отступлением, но только временным. Сравнительно быстро в них появились, пока еще в отдельных сценах, а не в целых фильмах, удачные формальные находки в использовании звука—и это было особенно важно для писателя. С этих пор он перестал быть только зрителем или критиком произведений экранного искусства. Неожиданно он стал необходим в кино: фильмы нуждались не только в изображениях, но и в слове.

Первый мой сценарий (около 1937 г.) был ужасным произведением, очень типичным для киномира. Я должен был экранизировать роман Джона Голсуорси—сенсационное произведение о том, как один убийца покончил жизнь самоубийством, а за его преступление был повешен невинный. Сила этой вещи заключалась в ее крайней сенсационности, но по правилам британского киноцензурного комитета показ подобных событий не допускается. Также было запрещено показывать в плохом свете английское правосудие. Когда я кончил сценарий, в нем мало что оставалось от сюжетных ходов Голсуорси. После этого я решил, что никогда больше не буду переделывать для кино работу другого писателя, и только однажды я нарушил этот обет, согласившись экранизировать «Святую Иоанну»**. Критики скажут—еще одна достойная сожаления переделка! Но я буду защищать этот сценарий, в котором мне удалось сохранить, хотя и в несколько переделанном виде, эпилог Шоу. Превращая эту пьесу, шедшую три с половиной часа, в фильм, который длится меньше двух часов, я руководствовался чувством ответственности перед автором.

И еще одно мрачное воспоминание—мой сценарий, поставленный мистером Уильямом Кэмэрон Мэнзисом под названием «Зеленый

* Английский журнал по вопросам теории киноискусства.

** Пьеса Бернарда Шоу.

какаду» с Джоном Миллсом в главной роли... Сценарий фильма «Брайтонский леденец» я готов защищать. В нем были хорошие сцены, но братья Боултинг * оказались слишком великодушны, доверив многое одному из своих учеников; кроме того, как обычно, киноцензор не отличался большим умом,— сценарий был разодран в клочья.

Затем протекли два блаженных года с Кэролом Риддом, и мне показалось, что, работая над фильмами «Павший идол» и «Третий человек», я освоил профессию сценариста. Но это была только иллюзия. Профессию я так и не освоил.

Мне просто повезло, что я работал с таким прекрасным режиссером, который умело руководил актерами и съемками.

Продав уже законченный роман, вы не несете никакой ответственности. Но попробуйте написать сценарий, и вы увидите, что произойдет на съемке с вашим диалогом, с последовательностью развития действия, с вашими идеями, когда, по требованию актера, который думает только о том, чтобы понравиться своим поклонникам, начнут дописывать диалоги тут же на съемке (а за эти диалоги вас впоследствии будут ругать критики)...

Возможно, вам придет в голову мысль, что выход из положения есть: сценарист должен участвовать в производстве.

Именно так я и подумал. И в памяти моей хранится приятное воспоминание об одном неудачном фильме—«Рука незнакомца»: дни, проведенные с Марио Солдати в Венеции, где мы пили граппа. Помню дружелюбие итальянской съемочной группы.

Это придало мне смелость пойти несколько дальше во время работы над другим фильмом, название которого я оставлю в тайне. Но быть продюсером—работа не для писателя. Вы оказываетесь вовлеченным в денежные проблемы, приходится соглашаться на съемку актеров, которые совсем не подходят к ролям,—лишь потому, что в дело вложены деньги еще какого-то третьего лица.

Книга так не создается. Нам приходится учиться своему ремеслу гораздо более мучительно, гораздо более тщательно, чем этим актерам, режиссерам и операторам, которым платят, и платят очень хорошо, независимо от результатов их работы. Они всегда могут свалить вину на другого. Писатель не может. И вот автор, превратившийся в продюсера, не дожидаясь конца игры, умывает руки и сдается. Он знает, каков будет конечный результат. Зачем пытаться бороться с тем, что победить невозможно? Он знает, что если даже сценарий будет снят дословно, то все равно паузы между репликами могут быть заполнены показом пошлых объятий, а какой-нибудь романтичный, но бесталанный актер может превратить иронию в сентиментальщину...

Нет, лучше продавать готовый роман и пытаться принимать участие в его уничтожении не больше, чем вам этого хочется...

Перевод с английского П. АТАШЕВОЙ

---

* Братья Боултинг—известные английские кинорежиссеры.



М. Высоцкий

Новое в кинотехнике Запада

Современное состояние кинематографии крупных капиталистических стран, переживаемые ею кризисные явления требуют особого подробного разбора, который не входит в задачу этих заметок. Хочу только отметить, что стремление зарубежных конструкторов резко расширить технические возможности кинематографа во многом определяется конкуренцией телевидения. Не надеясь особенно на художественную и идейную притягательную силу современной кинопродукции, на Западе очень большое значение придают техническим новшествам. Там лихорадочно ищут выход из создавшегося положения в новых системах широкоэкранного и панорамного стереофонического кино, с которыми телевидение пока еще не в состоянии конкурировать.

В нашей стране взаимоотношения между кино и телевидением совсем иные, и можно быть уверенным, что в социалистическом государстве проблемы, возникающие для кино в связи с быстрым развитием телевизионного вещания, могут быть разрешены без каких-либо «трагедий». Однако наше стремление к техническому прогрессу кинематографии диктует необходимость внимательно следить за всем новым, что появляется в этой области.

Помимо уже описанных ранее на страницах печати новых систем, таких, как «Синемаскоп», «Синерама», «Тодд-АО», «Виставижн», за последнее время созданы системы «Синемирэкл», «Технирама», «Панавижн» и др.

Хотелось бы кратко познакомить читателей с этими системами и сказать кое-что о состоянии, в котором находятся сегодня системы, уже нам знакомые.

«Синемирэкл». В середине 1958 года в США и Англии началась демонстрация фильма «Парусник», снятого по новой системе панорамного кино—«Синемирэкл» («Кино-чудо»).

Эта система близка к «Синераме», однако вместо специальной строенной камеры «Синемирэкл» использует три реконструированные камеры «Митчелл», укрепленные на общей станине (рис. 1). Центральная камера снимает среднюю часть изображения. По обеим сторонам от нее вертикально расположены зеркала, в которых отражаются левая и правая части изображения, фиксируемые соответственно левой и правой съемочными камерами. Этот метод устраняет искажение объектов , попадающих на стыки частей. Угол охвата поля изображения получается порядка 146 градусов по горизонтали и 55 градусов по вертикали. Соотношение сторон 2,55 : 1.

На рис. 2 приведена наглядная схема съемки и показа фильмов по способу «Синемирэкл».

Съемка производится на три 35-миллиметровые пленки при скорости 54 метра в минуту. Каждый кадр имеет 6 перфораций. Благодаря виньетированию краев изображения при съемке и некоторому нахлесту их в процессе проекции стыки на панорамном изображении почти не заметны, отсутствует параллакс или несовмещение.

Интересно отметить также, что почти полностью отсутствует качка трех смежных изображений.

В камере «Синемирэкл» применяются специально рассчитанные объективы. Управление ими (наводка на фокус, перемещение и прочее) производится синхронно и синфазно дистанционным электромагнитным устройством, обеспечивающим перемещение вдоль оси на строго одинаковые расстояния с очень

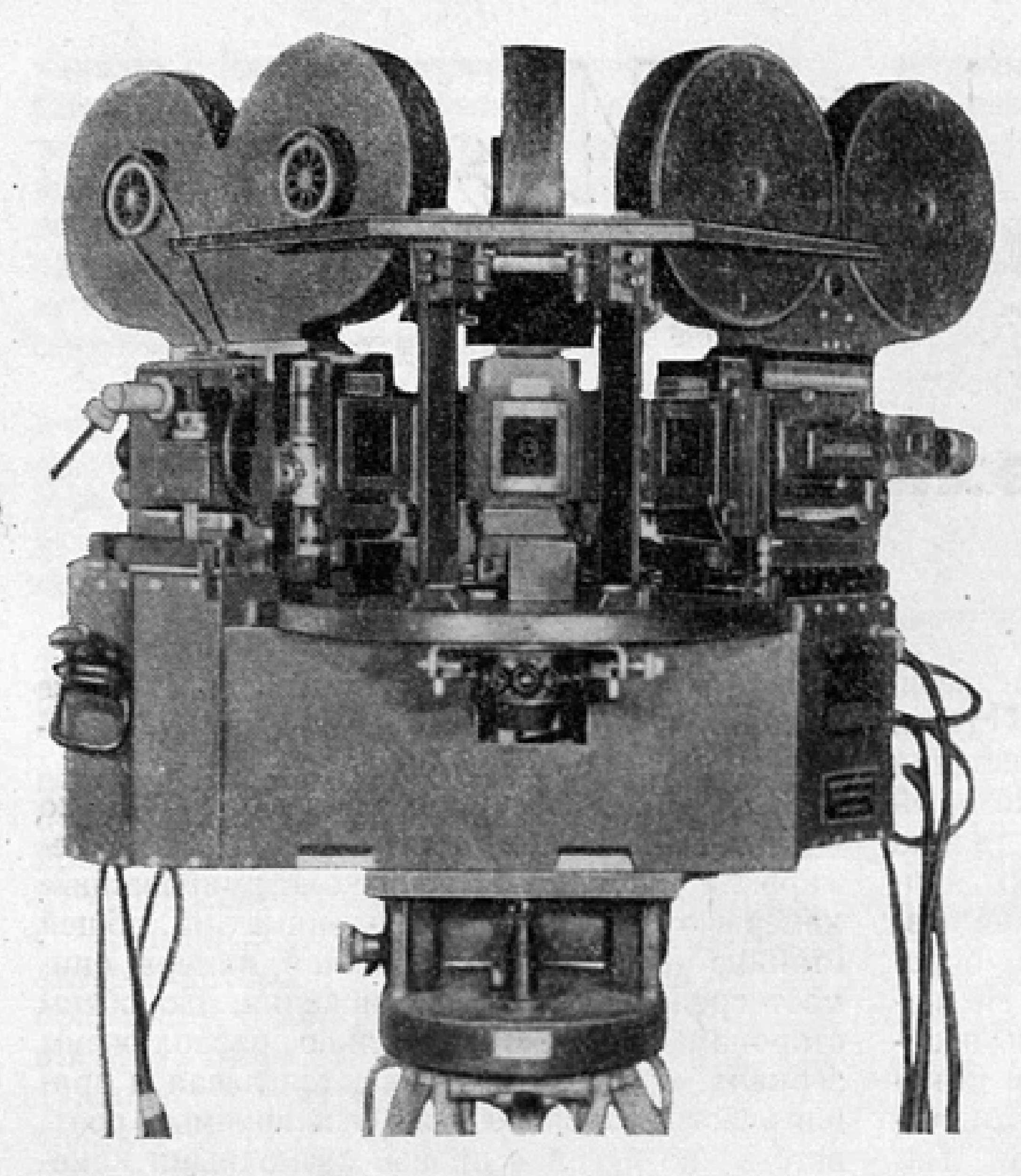


Рис. 1. Камера «Митчелл» для системы «Синемирэкл»

большой точностью. Крепление объективов устраняет возможность сотрясений.

В фильме «Парусник» интересны подводные съемки, осуществленные камерой, специально приспособленной для этой цели (рис. 3).

Демонстрация фильма по системе «Синемирэкл» производится тремя проекционными аппаратами, расположенными в одной аппаратной. Центральный аппарат проецирует среднюю часть изображения непосредственно на экран. Боковые проекторы, расположенные под углом к центральному, проецируют левую и правую части изображения на зеркала, отражающие их на экран. Регулировка этих зеркал имеет существенное значение для слияния трех отдельных изображений в одно большое панорамное изображение—практически без заметных стыков.

Все три проектора снабжены очень большими бобинами, рассчитанными примерно на 2400 метров пленки.

Что касается самого экрана, то он имеет по хорде 8,2 на 21 метр при стреле прогиба в центре около 3,9 метра. Поскольку кривизна экрана значительно меньше, чем в «Синераме», отпала опасность взаимной засветки краев изображения, и это позволило сделать экран сплошным, как в широкоэкранном кинотеатре.

Звук записан на отдельную 35-миллиметровую перфорированную магнитную ленту по семиканальному методу с полосой частот от 20 до 18 тыс. герц с большим динамическим диапазоном и весьма малым уровнем помех. При съемке фильма «Парусник» впервые применялся портативный семиканальный микшерский пульт, целиком собранный на полупроводниках.

Фонограмма в кинотеатре воспроизводится отдельным звукозаписывающим устройством, синхронизированным с проекторами. Пять дорожек питают пять высококачественных двухполосных громкоговорителей, расположенных за экраном, шестая дорожка питает громкоговорители окружения, расположенные в зале кинотеатра и предназначенные для воспроизведения звуковых эффектов; седьмая—управляющая.

Продолжительность демонстрации фильма «Парусник» такая же, как и в «Синераме». Фильм показывается с одним перерывом, необходимым для перезарядки кинопроекторов и аппарата воспроизведения фонограммы.

По большинству технических качеств система «Синемирэкл» превосходит «Синераму». Однако по «эффекту участия» фильм, снятый способом «Синерама», производит бóльшее впечатление; возможно, это объясняется тем, что в нем чаще применяются съемки с движения.

«Технирама». Этот новый широкоэкранный процесс разработан фирмой «Техниколор». Съемка здесь производится камерами, практически сходными с камерой типа «Виставижн», в которой нормальная 35-миллиметровая пленка протягивается в горизонтальном направлении. Размер кадра—двойной, рассчитанный на 8 перфораций (рис. 4). Однако на камерах «Технирама» применяется приставка с коэффициентом анаморфирования 1,5 (вместо 2, как в системе «Синемаскоп»).

Изображение, снятое с помощью этой приставки, обеспечивает резкость по всему полю.

Рис. 2. Схема съемок и показа фильмов по системе «Синемирэкл»

1— три съемочные камеры «Митчелл» на одном штативе; *2*— снимаемая сцена; *3*— аппарат для печати трех позитивов изображения; *4*— семиканальный аппарат магнитной записи звука; *5*— семиканальный звуковоспроизводящий аппарат; *6*— три кинопроектора и звуковоспроизводящее устройство, расположенные в одной аппаратной; *7*— зеркало; *8*— пять громкоговорителей, расположенных за панорамным экраном; *9*— громкоговорители «окружения», предназначенные для воспроизведения звуковых эффектов в зале кинотеатра; *10*— план кинотеатра «Одеон» в Лондоне, где демонстрируется фильм «Парусник»

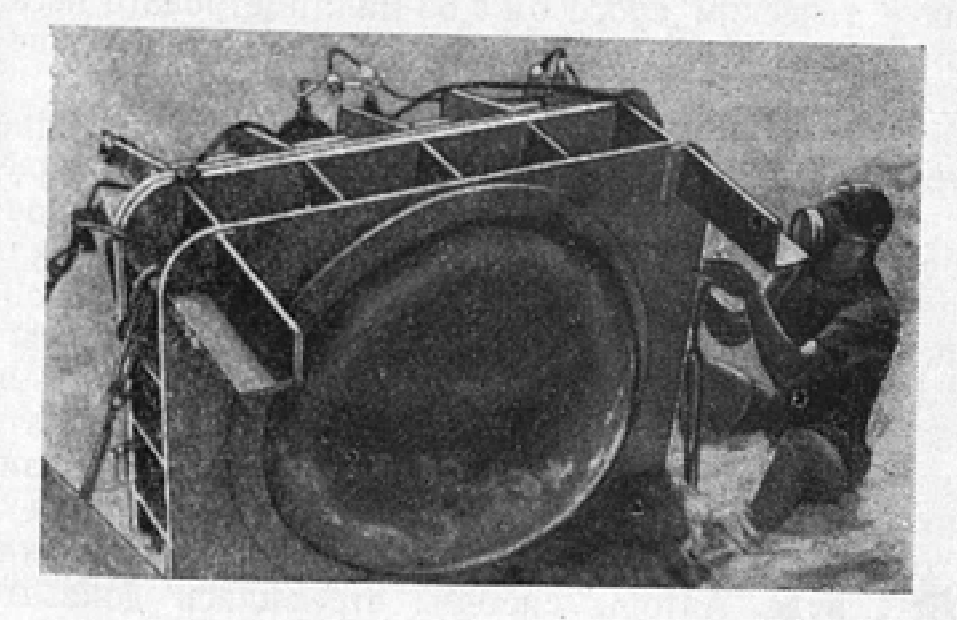


Рис. 3. Приспособление для подводных съемок по системе «Синемирэкл»



Рис. 4. Схема кадра, снятого по системе «Технирама»

Отсутствуют геометрические искажения крупных планов, и актеры не начинают внезапно «полнеть» по мере приближения к съемочной камере.

Новый процесс обеспечивает получение копий любого типа. Так, в случае контактной печати получается горизонтальный позитив с двойным кадром, который демонстрируется проектором типа «Виставижн» со специальной проекционной анаморфотной приставкой, обеспечивающей высококачественное по резкости и глубине поля изображение.

Оптическим путем можно отпечатать 70-миллиметровую копию типа «Тодд-АО», «Синемаскоп-35» и обычные 35- и 16-миллиметровые копии как с магнитными, так и с оптическими звуковыми дорожками. Можно также получить три отдельных позитива для демонстрации по способу «Синерама» или «Синемирэкл».

При получении копий типа «Синемаскоп-35» дополнительное анаморфирование—с 1,5 до 2—вводится в процессе оптической печати.

Съемка методом «Технирама» не представляет особых трудностей. Для этого процесса можно пользоваться любыми камерами, приспособленными для съемки горизонтального 8-перфорационного кадра на стандартной 35-миллиметровой пленке.

Камеры рассчитаны на 600 метров пленки и имеют не меньше трех объективов—50, 75 и 100 миллиметров, причем они обеспечивают горизонтальные углы изображения соответственно в 66, 42 и 32 градуса. Имеются и более длиннофокусные объективы, но они редко применяются.

По методу «Технирама» возможно производить самые различные комбинированные съемки (блуждающую маску, домакетирование, мультипликацию, многократную экспозицию, наплывы, затемнения и др.). Результаты при этом, благодаря двойному негативному кадру, значительно превосходят результаты, получаемые при обычной съемке.

И еще одно чрезвычайно важное преимущество метода «Технирама»: прокатные копии всех видов изготовляются непосредственно с оригинального негатива типа «Истмэнколор» по гидротипному способу с помощью цветоделенных матриц, что обеспечивает сохранение цветопередачи и резкости изображения.

Проекционный аппарат горизонтального хода пленки снабжен специальными анаморфотными проекционными объективами с вертикальным анаморфированием. Пленка движется слева направо (если смотреть со стороны экрана) и проходит через звуковой блок прежде, чем пройти через проекционную головку. Поэтому подающая бобина расположена внизу, а приемная—наверху. Вместимость кассет—1800 метров, что обеспечивает примерно 30 минут непрерывной проекции. Фильм из нижней подающей кассеты проходит через звуковую головку, поворачивается на 90 градусов и принимает горизонтальное положение, в котором он продвигается через головку кинопроектора.

В проекторе предусмотрена система водяного охлаждения фильмового канала и, кроме того, на пленку направлена мощная воздушная струя для ее охлаждения и придания ей устойчивого положения.

«МГМ-65» («Панавижн»)—широкоформатная система, применяющаяся для съемки на 65-миллиметровую пленку «Истмэнколор», подобную «Тодд-АО»; однако съемка и показ фильма производятся специальной оптикой, рассчитанной на коэффициент анаморфирования 1,33 и соотношение сторон 1 : 3.

Система представляет значительный интерес, поскольку обеспечивает получение высококачественного изображения и прокатных копий любого вида—65- и 70-миллиметровых (контактная печать) с «эффектом участия», или «Синемаскоп-35», обычных 35- и 16-миллиметровых (оптическая печать) также очень высокого качества с многоканальными магнитными или обычными оптическими фонограммами.

В настоящее время студия «Метро-Голдвин-Майер» снимает два фильма по этой, разработанной ею системе. Первый фильм «Рейнтри-Каунти», снятый ранее, был отпечатан оптическим способом с 65-миллиметрового негатива и выпущен в прокат по системе «Синемаскоп-35».

Недавно фирма «Панавижн» в содружестве со студией «Метро-Голдвин-Майер» разработала новый способ изготовления трехпленочного позитива типа «Синерама» и «Синемирэкл» с 65-миллиметрового негатива, снятого по системе «МГМ-65». Для этого с отдельных фрагментов 65-миллиметрового негатива фильма «Рейнтри-Каунти» на специальном аппарате оптической печати были напечатаны три позитива, которые демонстрировались тремя проекторами в кинотеатре «Синемирэкл» в Голливуде. Авторы системы стремились доказать технологические и экономические преимущества, свойственные однопленочному способу

съемки. Результаты получились весьма удовлетворительные.

«Синерама». Она продолжает пользоваться большим успехом у зрителя. Третья программа—«Семь чудес мира»,—как и две предыдущих, представляет собой тот же документально-видовой жанр с большим количеством планов, снятых с движения. К сожалению, никто еще не попытался сделать игровой панорамный фильм. Одна из существенных причин этого—отсутствие сменной оптики, обеспечивающей получение помимо общего также среднего и крупного планов.

Техническое качество фильма «Семь чудес мира», идущего в театре «Казино» в Лондоне, достаточно высоко. По резкости и зернистости изображения, по цветопередаче, стоянию кадра, световой слитности трех изображений его можно считать дальнейшим шагом вперед. Так, в частности, все единодушно отмечают, что стыки трех изображений стали значительно менее заметны благодаря усовершенствованию пилообразных масок, расположенных у края кадрового окна. Кадр теперь уже редко выходит из рамки. Уменьшились горизонтальное искажение перспективы и вертикальное дрожание кадра, улучшилась цветовая коррекция трех позитивных изображений. Последнее объясняется тем, что теперь комплект из трех позитивов, предназначенный для демонстрации, выбирают более чем из двадцати комплектов-копий.

«Тодд-АО». В кинотеатре «Доминион» в Лондоне демонстрируется фильм «На юге Тихого океана», снятый по широкоформатной системе «Тодд-АО» (негатив—65 миллиметров, позитив—70 миллиметров с шестиканальной магнитной фонограммой). Технические качества фильма—цветопередача, глубина резкости, зернистость и другие—находятся на уровне предыдущих широкоформатных фильмов («Оклахома» и «80 дней вокруг света») и значительно превосходят качество обычных широкоэкранных фильмов, снятых на 35-миллиметровой пленке с анаморфотной оптикой.

Большой интерес представляет рекламный ролик, предшествующий просмотру фильма. Он производит сильное впечатление на зрителей с точки зрения «эффекта участия» и подтверждает в этом отношении большие возможности широкоформатной системы.

«Синемаскоп». Растет количество кинотеатров, оборудованных для показа фильмов по этой широкоэкранной системе. Всего в мире их в настоящее время насчитывается более 50000.

По этой системе, например, в США ежегодно производится более ста фильмов. «Синемаскоп» продолжает быть ведущей широкоэкранной системой.

В техническом отношении один из последних широкоэкранных стереофонических фильмов «Фрейлен» («XX век—Фокс») отнюдь не превосходит фильмов, снимаемых в СССР по аналогичной системе. Большая часть планов—крупные. Обращает на себя внимание крайне низкое качество сцен, снятых с рирпроекцией.

«Виставижн». Эта система, разработанная фирмой «Парамоунт», не получила широкого распространения. Снято и демонстрируется лишь несколько новых кинофильмов.

●

Знакомство с последними панорамными, широкоформатными и широкоэкранными зарубежными системами еще раз подтверждает правильность выбранных в СССР направлений развития этих новых видов кинематографии.

С 1954 по 1958 год в нашей стране проведены работы по освоению отечественных систем широкоэкранного кино. Создана своя техническая база для производства и показа фильмов по наиболее распространенной широкоэкранной системе с анаморфотной оптикой.

Научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ) в содружестве с рядом организаций разработал отечественную систему панорамного кино—«Кинопанорама», отмеченную «Большим призом» на Всемирной выставке в Брюсселе. В Москве и Киеве открыты панорамные кинотеатры. Открываются такие кинотеатры и в других городах страны.

Для художественной кинематографии «Мосфильм» и НИКФИ в тесном содружестве разработали наиболее прогрессивную систему с применением широкоформатной 70-миллиметровой пленки. Эта система превосходит другие, уже существующие, по «эффекту участия», который оказывается отнюдь не меньшим, чем в самых сложных системах панорамного кино.



Увлечение сенсационными новинками кинотехники, связанное с попытками «приманить» кинозрителей, число которых непрерывно уменьшается, в ряде капиталистических стран приобретает уродливые формы и дает обильную пищу для карикатур в юмористических журналах. Этих явлений касается и напечатанная в английской газете «Сатердей ревью» сатирическая заметка Ральфа Шенстайна, которую мы приводим ниже.

ЧТО БЫ ЕЩЕ ПРИДУМАТЬ

Недавно я присутствовал на демонстрации фильма, снятого по системе «Куполорама». Это новая киносистема, представляющая последнее слово в области производства и показа кинофильмов. Никогда еще ни одна система не захватывала и не поглощала зрителя с такой силой. Этот блестящий замысел смело отбрасывает все существующие методы и возносит зрителя на высоты кино, потрясая его реализмом д в у х новых измерений, т р е х новых чувств, вечного движения и головокружения.

Как только меня прикрепили ремнями к зубоврачебному креслу и запрокинули назад так, чтобы я обратил свои взоры вверх, на огромный куполообразный экран, я понял, что эта система отличается смелыми новшествами. К моим рукам были присоединены электроды, в левую ноздрю мне вставили резиновую трубку, под моим креслом был запущен мотор.

Затем сотрудники кинотеатра предоставили мне возможность получить страховой полис, выдаваемый при полетах, а также застраховать мои глаза в любой фирме по своему выбору. Как только началась демонстрация, я почувствовал, что тошнота подкрадывается ко мне из-под заглавных титров. И тогда я понял, что действительно невозможно более глубоко «захватить» зрителя кинофильмом, не лишая его полностью сознания.

Столь грандиозная система должна демонстрировать не менее грандиозное зрелище. То, которое я видел, называлось «История Всего» (сценарий Джемса Джонса по первым 16 томам Британской энциклопедии).

Постановщик фильма вполне разумно начал с показа возникновения Вены.

Я рад сообщить вам, что сцена была поставлена с первобытным размахом. Для того чтобы передать зрителю чувство времени, пространства и движения, фокус был смазан, время отодвинуто назад, а стулья были поставлены на особую орбиту. Чтобы вызвать у зрителя никогда раньше не испытанные в кино чувства: восприятие запахов, вкусовые ощущения и осязание, весь кинозал был опрыскан расплавленной лавой, небольшие куски которой сыпались с куполообразного экрана на зрителя, тогда как в левую ноздрю зрителя накачивался турецкий фимиам.

При помощи электродов биение сердца зрителя регулировалось владельцем кинотеатра, который в любой момент мог вызвать соответствующую реакцию на ту или иную волнующую сцену. Таким образом, сердце зрителя находилось всецело под контролем владельца кинотеатра, а следовательно, отпала необходимость в музыкальном сопровождении фильма для создания «настроения».

Три критика не выдержали и скончались во время просмотра, причем кинорежиссер утверждал, что причиной их смерти было «волнение от картины».

Рисунок Бориса Лео



АВСТРИЯ

По данным, опубликованным Австрийской торговой палатой, на экранах Австрии в минувшем году демонстрировалось 505 фильмов, в том числе 214—американского производства и 114—западногерманского. Доля участия других стран в австрийском кинопрокате определяется следующими цифрами: Франция—49 фильмов, Италия—35, Англия—17, Испания—3, Швейцария—3, Япония—7, Дания—1. Из стран социалистического лагеря было ввезено 9 фильмов: из СССР—4, из Чехословакии—3, из ГДР—2.

АНГЛИЯ

Известный английский театральный режиссер Тони Ричардсон поставил фильм «Оглянись во гневе» по пьесе Джона Осборна. В фильме участвуют Ричард Бертон, Клер Блум, Мэри Юр, Эдит Эванс, и Гари Реймонд.

●

Проведенная недавно в Лондоне Неделя фильмов студии ДЕФА (ГДР) вызвала большой интерес английской общественности. Зрители и многие критики особенно тепло отозвались об антифашистском фильме режиссера Златана Дудова «Сильнее ночи».

«Таймс» оценивает фильм З. Дудова, как «высокосовершенное» произведение.

БОЛГАРИЯ

Газета «Народна култура» публикует результаты конкурса на лучший киносценарий. Первая и вторая премии никому не были присуждены. Третьей премии удостоены сценарии «Бедная улица» (автор Петр Донев), «Первое испытание» (автор Стаменка Илиева Христозова) и «Предвестники» (автор Георгий Янев).

●

«Големанов» —так называется новый болгарский фильм режиссера Кирила Илинчева. Этот фильм является едкой сатирой на буржуазное общество монархо-фашистской Болгарии. В центре фильма — образ Големанова (артист Никола Попов), карьериста, мечтающего о посте министра и ради этого готового на любую подлость.

●

Студия научно-популярных фильмов выпустила короткометражную картину «Укрощенная стихия» —о гидроэнергетическом строительстве в Болгарии. Над фильмом работали сценарист В. Стамачов, режиссер А. Вазов и оператор А. Вылчев.

●

Журнал «Киноизкуство» пишет о планах Софийской киностудии на 1959 год.

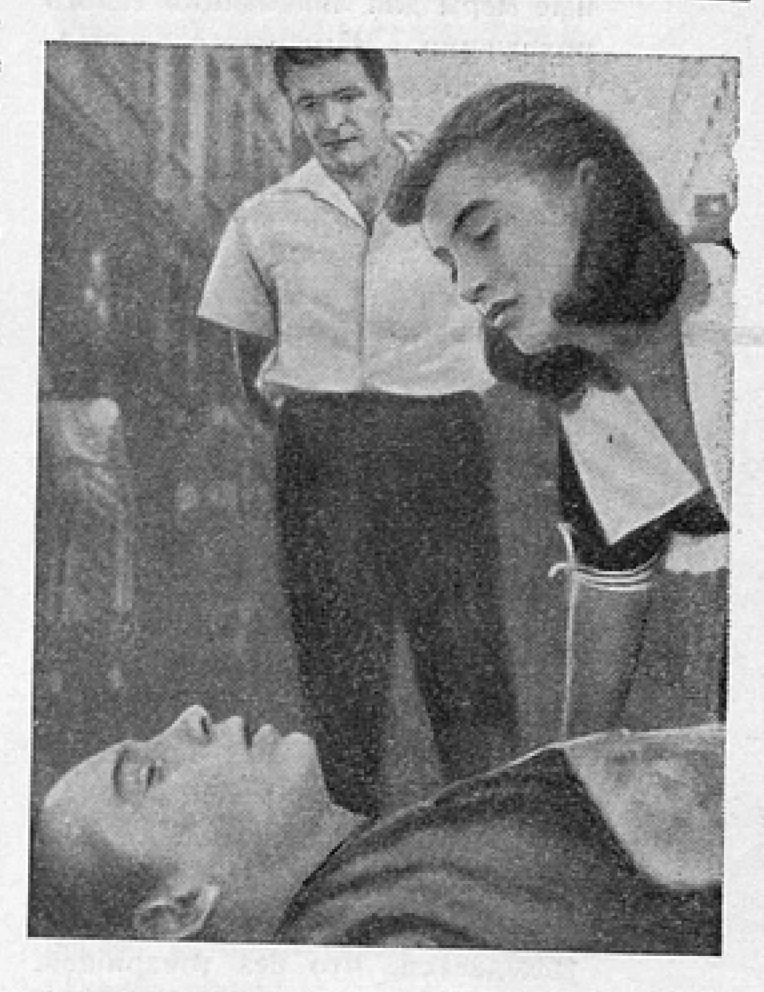
В ближайшее время будут закончены картины, уже находящиеся в производстве: «Командир отряда» (режиссер Дучо Мундров, сценарий Велчо Чанкова) и «Вдали от берегов» (режиссер Захарий Жандов, сценарий Павла Вежинова). Осуществляется болгаро-советская совместная постановка «Накануне» по роману Тургенева.

Режиссер Борислав Шаралиев приступает к съемкам фильма «Тихим вечером» по одноименной новелле Емилияна Станева—о болгарских коммунистах, героях борьбы против фашизма.

Вторым фильмом о движении Сопротивления фашизму будет «Дом на двух улицах» по сценарию Буряна Енчева.

В фильме «Стубленские липы», сценарий которого написан Ст. Даскаловым, будет показана жизнь земледельческого кооператива.

О великом революционере Георгии Димитрове расскажет фильм «Молодость» по сценарию Камена Калчева и Павла Вежинова.



Фрагмент кадра из нового венгерского фильма «Преступник неизвестен» (режиссер Ласло Ранодн)

ГЕРМАНИЯ

ГДР

Главный директор студии ДЕФА профессор Альберт Вилькенинг на состоявшейся недавно пресс-конференции сообщил, что в 1959 году студия выпустит 33 художественных полнометражных фильма. Это означает увеличение производства фильмов по сравнению с 1958 годом на 12 процентов.



●

«Хорошие детские фильмы появляются еще довольно редко», — пишет газета «Дер Морген». Студия ДЕФА в последнее время предпринимает энергичные меры для ликвидации такого положения. Изменяется основное направление производства детских фильмов. Если до недавнего времени доминирующим жанром была сказка, то сейчас намечены к производству и уже снимаются фильмы на темы современной жизни детей в ГДР. Это, конечно, не означает прекращения экранизации классических или современных сказок: и братья Гримм, и Перро, и Андерсен по-прежнему будут занимать видное место в репертуарном плане ДЕФА.

Режиссер Конрад Петцольд поставил фильм «Конечно, это Нелли», посвященный проблемам дружбы и товарищества: девочка-подросток, воспитанница детского дома, противопоставляющая себя коллективу, после ряда перипетий убеждается, что без товарищей, без дружбы нет настоящей жизни.

Цветной фильм «Без учения одно мучение» (режиссер Бербель Бергман) высмеивает школьницу-лентяйку. О добрых делах детского коллектива повествует фильм «Потерянный мяч».

ФРГ

Опубликованные западногерманскими газетами статистические данные показывают дальнейшее ухудшение экономического положения кинематографии ФРГ. Для студии «Бавария-фильм» 1958 год закончился убытком в 84 тысячи марок. В Дюссельдорфе недавно закрылся крупнейший в ФРГ кинотеатр «Аполло». В Гамбурге и Штутгарте также закрылось несколько кинотеатров.

ИНДИЯ

Режиссер Гурудат снимает первый индийский широкоэкранный фильм «Бумажный мост». Печать высказывала опасения, что расходы по созданию этого фильма не окупят себя, так как в Индии очень мало широкоэкранных кинотеатров. Гурудат заявил по этому поводу: «Индия по сравнению с другими странами Европы и Азии сильно отстает в области широкоэкранного кино. Чтобы ликвидировать это отставание, мы должны создавать фильмы для широкого экрана, даже если в первое время они не будут окупаться».

●

Радж Капур и Маля Синкха снимаются в новой кинокомедии «Я опьянен». Режиссер фильма — Нареш Сахгал.

ИСПАНИЯ

Фирма «Унинци» (выпустившая в свое время фильм «Добро пожаловать, мистер Маршалл») перешла в собственность группы киноработников, известной под названием «Новое испанское кино». Нынешние владельцы фирмы проектируют выпуск четырех-шести фильмов в год. Подготовлен к постановке, в частности, сценарий Берланга и Дзаваттини «Пять рассказов об Испании». В создании фильма примут участие пять режиссеров — в их числе Бардем и Берланга.

ИТАЛИЯ

Джульетта Мазина, в свое время успешно выступившая с Ричардом Бейсхартом в картине Феллини «Дорога», снова снимается с этим же актером в фильме «Ионс и Брно» по роману Фреда Зудермана. Это история двух влюбленных, которые живут в польской деревушке, затерявшейся среди непроходимых болот (Джульетта Мазина исполняет роль горожанки, влюбленной в деревенского кузнеца). Режиссер фильма — Виктор Викас.



Фрагмент кадра из итальянского фильма «Поликарпо, чиновник бухгалтерии» (режиссер Марио Солдати)

●

Талантливая комическая актриса Тина Пика (известная советским зрителям по фильму «Хлеб, любовь и фантазия») исполняет главную роль в кинокомедии «Привидения и воры» (режиссеры Джиорджио Симонелли). Фильм высмеивает обывателей, которые из-за своей легковерности становятся жертвами ловких жуликов.

Карло Рим и Диего Фабри готовят сценарий о жизни Карло Гольдони. Съемки будут производиться как в Венеции, так и в Париже, где Гольдони дружил с Дидро, Д'Аламбером и Бомарше. Роль молодого Гольдони исполнит Марчелло Мастройянни. Это будет картина совместного итало-французского производства.

●

Десять документальных фильмов, снятых Роберто Росселини



в Индии и рассказывающих о сегодняшней жизни индийского народа, демонстрировались по телевидению и сопровождались краткими беседами телекомментатора с постановщиком. Росселини закончил также монтаж документального фильма о современной Индии. Из пятнадцати тысяч метров пленки, отснятых в этой стране за истекший год, он отобрал для фильма три тысячи метров.

●

КИТАЙСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА

Группа кинооператоров Центральной студии хроникальных и документальных фильмов приступила к съемкам второй серии цветного фильма «Ущелье Саньмынься». В этом фильме зрители увидят труд строителей мощной гидроэлектростанции на реке Хаунхэ. Фильм расскажет о том, как претворяется в жизнь обязательство строителей—«на год раньше срока перекрыть Хуанхэ, на полгода раньше намеченного времени дать первый ток и на год раньше завершить строительство гидроэлектростанции».

●

«Вечное зеленое дерево» — так называется художественный фильм, съемки которого закончились на Шанхайской студии «Хайянь». Автор сценария, известный китайский писатель Ай Мин-чжи, создал образ старого рабочего-вальцовщика Хун Юнь-сяна. Пятидесятилетний Хун является главой семьи, члены которой—старший сын, дочь и недавно окончивший школу младший сын—работают на заводе. В семье потомственного рабочего вспыхивает ссора между сыновьями. Это не обычная семейная ссора. Младший сын вносит ценное рационализаторское предложение, но старший сын Хуна, не желая рисковать своим положением начальника цеха, отклоняет новшество, предложенное братом. Прежде дружная семья раскалывается на два лагеря. Жизнь доказывает правоту младшего брата...

Режиссер картины популярный артист китайского кино Чжао Дань.

●

«Народные коммуны—хорошо!»—этот фильм Центральной студии хроникальных и документальных фильмов обошел все экраны Китая. Журнал «Дачжун дяньин» отмечает: «Картина «Народные коммуны—хорошо!» проникнута высоким пафосом коллективного труда, она вселяет уверенность, что народные коммуны, созданные по инициативе крестьян и при поддержке Коммунистической партии Китая, займут надлежащее место в экономике страны».

●

На студии имени 1 Августа начались съемки фильма «Красные знамена над снежными вершинами». Фильм ставится режиссерами Чэн Са и Хуа Тунем по пьесе китайского писателя Чэнь Ци-туна «Через реки и горы». Это будет эпическое полотно о героическом походе с юга на север частей китайской Красной армии, который вошел в историю Китая как «Великий северный поход». Фильм снимается одновременно в двух вариантах—для обычного и широкого экранов.

●

Строящаяся в провинции Цзянсу киностудия выпустила несколько номеров хроникального киножурнала «Новости провинции Цзянсу», а также документальные фильмы «Заместитель Председателя КНР Чжу Дэ в Нанкине» и «Люди славы». В настоящее время завершается строительство съемочных павильонов. Коллектив студии готовится к постановке своего первого художественного фильма.

ПОЛЬША

По сообщениям печати, в 1960 году уровень кинопроизводства в Польше будет доведен до тридцати четырех художественных фильмов. К 1965 году вблизи Варшавы вырастет целый киногородок с оборудованными по последнему слову техники студиями художественных, документальных и мультипликационных фильмов.

США

Вышел фильм «Дело Дрейфуса», рассказывающий о событиях, развернувшихся в прошлом веке во Франции вокруг нашумевшего дела по ложному обвинению офицера французской армии Дрейфуса в шпионаже в пользу Германии. Фильм поставлен режиссером Жозэ Феррером, который также исполняет главную роль.

Французское правительство запретило съемки этого фильма во Франции, и натурные сцены были сняты в Бельгии.

●

Американский режиссер Уильям Уайлер, работающий над фильмом «Бен Гур», затратил около шести месяцев на съемки эпизода состязания колесниц, который займет на экране пятнадцать минут. Съемки производились в Италии. Это самый дорогой эпизод в истории киноискусства всех стран: средств, израсходованных на его съемки, могло бы хватить на постановку двух крупных фильмов.



На Международном кинофестивале в Сан-Франциско премия за лучшее исполнение мужской роли присуждена итальянскому артисту Массимо Джиротти, снимавшемуся в фильме Де Сантиса «Дорога длиною в год» (совместная итало-югославская постановка).

●

«За отдельными столиками» — новый фильм, поставленный Дельбертом Манном, создан по мотивам пьесы английского драматурга Теренса Раттигана, которая с успехом шла несколько лет назад в театрах Англии. Сценаристы — автор пьесы Раттиган и Джон Гэй. Действие разворачивается в Южной Англии, в старом приморском отеле, где переплетаются судьбы очень разных случайно заброшенных сюда людей. Роли исполняют Дебора Керр, Глэдис Купер, Дэвид Нивен, Уэнди Хиллер, Берт Ланкастер и другие.

●

На экраны выходит новый полнометражный рисованный фильм Уолта Диснея «Спящая красавица». Над этой картиной, стоившей более шести миллионов долларов, работали в течение семи лет около трехсот художников.

●

В связи с восьмидесятилетием Мак Сеннетта будет выпущен фильм, в который включены отрывки из всех его наиболее популярных короткометражных комедий.

●

Киностудия «Юниверсл» — одна из восьми крупнейших в Голливуде — приобретена фирмой «Мьюзик корпорейшн», тесно связанной с рядом телевизионных кампаний. Студия занимает территорию в 150 гектаров, на которой расположены 16 павильонов и многочисленные постоянные декорации. Новые владельцы студии специализируются на выпуске получасовых и часовых фильмов для телевидения.

●

Американский певец и киноактер Марио Ланца, исполнявший главную роль в фильме «Великий Карузо», снимается в музыкальной картине «Впервые» (производство «Метро-Голдвин-Майер»). Натурные съемки этого цветного широкоэкранного фильма производятся в Риме, Неаполе, на Капри, в Зальцбурге, Вене и Берлине. Марио Ланца выступает в роли американского тенора, совершающего турне по Европе. В основе сюжета картины — история трагической любви певца и глухой девушки.

●

В Голливуде состоялось присуждение ежегодных премий Академии киноискусства, которые обычно называют «Оскарами». Премия за лучший фильм присуждена картине «Жижи», поставленной режиссером Винчете Минелли. Эта картина удостоена также восьми других премий: за лучшую режиссуру, музыку, сценарий, костюмы и т. д. «Жижи» — музыкальная комедия, созданная по роману французской писательницы Колетт. Сценарий «Жижи», а также тексты песен написаны автором либретто известной музыкальной комедии «Моя прекрасная леди» Аланом Лернером. Актеры, участвующие в фильме, премий не получили (главные роли здесь исполняли Лесли Карон и Морис Шевалье).

Премии за лучшую игру получили английский актер Дэвид Нивен и голливудская звезда Сюзан Хейуорд. Нивен премирован за исполнение роли в фильме по пьесе Терренса Раттигана «Отдельные столы». Сюзан Хейуорд исполнила роль женщины, ожидающей казни за убийство, в фильма «Я хочу жить».

Фильм «Бегство в кандалах» отмечен двумя премиями: за лучшую операторскую работу (по разделу черно-белой кинематографии) и за лучший оригинальный сценарий. Вторую из этих премий получили молодые писатели Гарольд Смит и Натан Дуглас.

Актер-негр Сидней Паутье, блестяще исполнивший в этом фильме одну из главных ролей, премии не удостоен.

ФРАНЦИЯ

Фильм Жака Тати «Мой дядюшка» удостоен премии Мельеса, которую ежегодно присуждает Французская ассоциация кинокритиков.

●

Газета «Леттр франсэз» положительно расценивает картину режиссера Дени де ла Пательера «Большие семейства» («Сильные мира сего») по роману Мориса Дрюона. Это произведение обличает мир капиталистической наживы с его звериными законами, лицемерием и цинизмом. Главу одного из «двухсот семейств» барона Ноэля Шудлера играет Жан Габен.

●

Режиссер Марсель Ханун поставил фильм «Простая история» — о злоключениях девушки-провинциалки, приехавшей в Париж в поисках работы. Группа молодых кинематографистов, возглавляемая двадцатидевятилетним режиссером, создала этот фильм на кооперативных началах с минимальными затратами. Главную роль исполнила Мишлин Безансон.



●

С начала текущего года сняты все ограничения на импорт во Францию кинопленки, аппаратуры для записи и воспроизведения звука, химикатов для обработки пленки. Отмена ограничений, естественно, приведет к ожесточенной борьбе за французский рынок между американскими, западногерманскими, английскими и французскими фирмами.

●

Один из французских продюсеров Рауль Леви объявил, что он будет финансировать серию полнометражных документальных цветных широкоэкранных фильмов под общим названием «Французы смотрят на мир». Художественное руководство этой серией поручено Жаку Реми—сценаристу фильма «Если парни всего мира...». Фильмы предполагается снять в различных странах мира; они будут посвящены главным образом жизни молодежи.

●

Фернандель снимается в фильме «Корова и военнопленный» режиссера Анри Вернея. В основу сюжета положен случай, рассказанный писателем Жаком Антуаном: французский военнопленный совершивший побег из нацистского лагеря, выдавая себя за пастуха, благополучно прошел через всю Германию и добрался до Франции... вместе с коровой.



Артистка Джина Лолобриджида в новом фильме «Закон» режиссера Жюля Дассена

●

После успеха фильма «Обманщики» режиссер Марсель Карне решил стать продюсером. Как сообщает журнал «Синематографи франсэз», Карне так мотивировал свое решение: «Я искренне убежден, что единственный, кто действительно отвечает за удачу или неудачу фильма,—это режиссер... Став продюсером, я получу возможность самостоятельно решать все вопросы, связанные с постановкой фильма». Журнал замечает при этом, что сценарий фильма «Обманщики» был первоначально отклонен рядом продюсеров по коммерческим соображениям.

Сейчас Марсель Карне закончил совместно с Рене Уилером и Огюстом ле Бретоном сценарий под условным названием «Хищники», который он и будет ставить...

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

На Баррандовской студии закончена работа над кинопрограммой «О вещах сверхъестественных» по рассказам К. Чапека. Она состоит из трех киноновелл: «Юридический казус» (сценарист Ф. Даниэль, режиссер М. Маковец), «Глория» (сценарист В. Бор, режиссер И. Крейчик), «Тайна почерка» (сценаристы В. Бор и И. Крейчик, режиссер Я. Мах).

●

Режиссер Э. Радок и оператор С. Малый завершили первый чехословацкий широкоэкранный кукольный фильм «Фауст» по мотивам трагедии Гёте.

ШВЕЦИЯ

Шведский режиссер Ингмар Бергман недавно поставил фильм «Земляника», который привлек пристальное внимание кинокритики.

В последнее время Бергман старался избирать для своих фильмов необычные сюжеты. В новом же фильме изображается жизнь простых людей.

Герой фильма «Земляника» профессор Борг отправляется в Лундский университет, чтобы получить там почетную ученую степень. По дороге он сталкивается с жизнью современной Швеции, почти ему незнакомой, так как все последние годы он провел за работой в своем кабинете...

Роль Борга исполняет Виктор Шестром—известный режиссер эпохи немого кино. Этот 80-летний деятель кино проявил в новом фильме незаурядное актерское дарование.



Глубже изучать мнения зрителей

Уважаемый товарищ редактор!

Разрешите поставить перед Вами вопрос о связях редакции Вашего журнала с читателями, с миллионной армией кинозрителей, с теми — во имя кого и для кого работает большой отряд советских кинематографистов.

Все более широкое развитие в нашей стране принимают такие формы массовой работы, как праздники искусства, фестивали, зрительские конференции и обсуждения, творческие встречи и отчеты работников искусств, и в частности мастеров советского кино. Все чаще режиссеры, редакторы, операторы, артисты кино встречаются со зрителями, участвуют в больших, серьезных разговорах по животрепещущим проблемам советского киноискусства. Важность и значение этой работы трудно переоценить.

Центрами этой деятельности являются прежде всего культурно-просветительные учреждения. Для примера сошлемся на наш скромный опыт работы в этой области.

Дом офицеров Центральных офицерских курсов «Выстрел» на протяжении последних трех лет поддерживает постоянные дружеские, шефские связи с коллективом Всесоюзного государственного института кинематографии, Центральной студией документальных фильмов и периодически связывается со студией «Мосфильм». За это время наши зрители просмотрели и обсудили почти все дипломные и частично курсовые работы ВГИКа, несколько десятков фильмов, выпущенных Центральной студией документальных фильмов. У нас состоялись премьеры и проведены обсуждения фильмов «Урок жизни», «Коммунист» и «Тихий Дон».

Вы только послушали бы, какие споры разгораются вокруг тех фильмов, которые по-настоящему взволновали зрителя, взяли его «за живое»! Какое моральное удовлетворение испытывают работники искусства на этих встречах, получая за творческую победу слова благодарности, цветы... Но не только цветы. У нас по-всякому бывает. Не всегда хвалят — когда нужно, то и бранят. Однако всегда в духе доброжелательности, в интересах дела. Товарищеская критика опирается на чувство личной заинтересованности зрителя в успехах советского киноискусства, исходит из желания, чтобы оно было достойно великих дел нашего народа.

После таких обсуждений в адрес творческих организаций обязательно посылаются письма с обзорами, записями обсуждений, зрительских конференций. Как нам известно, отдельные вопросы, поднимаемые нами, становятся предметом обсуждения на собраниях и совещаниях в студиях, часть откликов помещается в многотиражной и стенной печати.

Шефские связи расширяются, принимают все новые формы. Так у нас, на «Выстреле» силами вгиковцев был создан цветной киноочерк, о чем кратко сообщалось в Вашем журнале.

Хочется поставить перед Вами такой вопрос: в нашей печати, на наш взгляд, недостаточно, пропагандируется мысль о том, что в стране социализма человек труда является не только производителем материальных богатств, но и создателем духовных ценностей. Деятельное участие народа в творческой жизни искусства — характерное явление для наших дней. Люди тянутся к литературе, искусству и имеют стремление умножать эти богатства. Мы знаем поэтов-рабочих, колхозников-художников, композиторов из народа. А сколько людей занимается в оперных, балетных, художественных студиях! Миллионная армия работников самодеятельного искусства! Все это живые участники творческой работы, люди, которые умножают культурное достояние нации. Об этом надо говорить громче.

Это знамение времени.

Народ кровно заинтересован в создании первоклассных произведений киноискусства и принимает деятельное участие в самых различных видах творческой работы. Развивать, умножать эту связь искусства с народом — благородная задача работников искусства и печати. Многообразные творческие связи между деятелями искусства и широкими слоями трудящихся взаимно полезны. Необходимо выискивать новые формы этих связей.

Мы рассказали о скромном опыте одного небольшого культурно-просветительного учреждения, каких в нашей стране тысячи.

Если Ваша редакция, сумеет объединить читательский актив, будет систематически изучать запросы зрителей, прислушиваться к их оценкам произведений киноискусства, то журнал станет

связующим звеном между массой зрителей и киноработниками. Все это будет способствовать более успешному решению задач, поставленных Коммунистической партией перед работниками советского кино. Зритель жаждет искусства, полного глубоких мыслей и высоких страстей. Это не дежурная фраза.

Большое искусство помогает людям жить!

Работа с широким читательским активом поможет окончательно ликвидировать «академический налет», который замечается в отдельных статьях редактируемого Вами журнала. До сих пор еще имеют место случаи, когда критика на все лады расхваливает кинофильм, а зритель упорно не идет его смотреть. В этом «единоборстве» всегда бывает прав зритель.

Мы вносим предложение—помещать в журнале материалы о творческих встречах работников кино со зрителями, об участии общественности в создании кинофильмов, о связях редакции с отдельными культурно-просветительными учреждениями; наконец, статьи, высказывания, обзоры писем рядовых зрителей. Редакция может на местах совместно с партийными, комсомольскими организациями и активом культурных учреждений устраивать творческие дискуссии, проводить анкетные опросы читателей по различным вопросам художественного, документального, научно-популярного кино, проводить читательские конференции. Будем только рады, если когда-нибудь представители редакции заглянут и к нам.

Необходимо также уделить больше внимания кинолюбителям. В журнале должны систематически помещаться материалы, способствующие росту профессионального мастерства кинолюбителей, статьи консультативного характера, помогающие разобраться в вопросах сценарной практики, консультации по лучшему использованию кинотехники, по овладению современными методами обработки пленки и т. д. Необходимо рассказывать об опыте передовых энтузиастов этого дела. Эта область творческой работы уже миновала стадию «младенчества», и коллективам кинолюбителей нужна действенная помощь и поддержка.

В свете задач, вытекающих из доклада товарища Н. С. Хрущева на XXI съезде КПСС, эта сторона общественной жизни будет приобретать все большее и большее значение.

Подполковник **В. НИКИТИН**,
председатель Совета Дома офицеров
Центральных ордена Ленина
краснознаменных курсов «Выстрел»

Уважаемый тов. Никитин!

В своем письме Вы коснулись крайне интересного и важного вопроса об участии народа в создании духовных ценностей, о том, что всегда и неустанно следует искать новые, живые формы связей между деятелями кино и зрителями.

Кто же может спорить против этого! Думается, однако, что Вы неправы, когда утверждаете, что всегда и во всех случаях в оценке явлений искусства прав зритель и ошибается профессиональный критик.

Зрители не одинаковы, не одинаковы их представления о жизни, их вкусы. И не всегда все зрители могут правильно понять и оценить то или иное художественное произведение, разобраться в его существе, поставить его в связь с явлениями жизни, с тенденциями развивающегося искусства. Тут-то на помощь и приходит профессиональная критика, одной из важнейших задач которой является воспитание эстетического вкуса зрителей.

Происходит и обратное: изучение запросов, вкусов, требований зрителей чрезвычайно обогащает профессиональную критику, да и не только критику, но и практику киноискусства.

Плох тот художник или критик, который творит келейно, не изучая жизни, не имея отчетливого знания о том, к кому он обращается со своими произведениями.

В нашем журнале мы постоянно печатаем мнения зрителей о тех или иных фильмах. И не только в виде писем, но и в виде отдельных критических статей. Так, рецензии И. Янушевской «С любовью к человеку» (№ 10, 1958), А. Земновой «Когда горят сердца» (№ 5, 1958), как и ряд других,—это статьи не профессиональных критиков, а хорошо знающих киноискусство зрителей. Полагаем, что в дальнейшем таких статей будет больше, и отдельные зрители, с любовью изучившие киноискусство, будут становиться критиками.

Мы благодарны за Ваше письмо, в котором Вы проявили глубокую заинтересованность в работе журнала, подсказали новые возможности его общения со зрителями, читателями. Мы предполагаем в нынешнем году значительно расширить наши связи с читательским и зрительским активом.

Надеемся, что эта переписка послужит началом хорошей дружбы между редакцией журнала и нашим читательским активом на Центральных ордена Ленина краснознаменных курсах «Выстрел».

Л. ПОГОЖЕВА
главный редактор
журнала «Искусство кино»



А. Лацис

ОТ ИМЕНИ ВЛЮБЛЕННЫХ

(ФЕЛЬЕТОН)

За последнее время зритель распоясался.

Зритель хочет переживать.

Прошу убедиться: вот один из требовательных, из выросших.

Смирнов ходит в кино всегда вдвоем. В этом нет ничего предосудительного. Это не групповщина. Это любовь. Смирнов хочет улыбаться, смеяться, волноваться, негодовать. Испытать грусть, печаль, радость. И все это не в одиночку, а вместе, вдвоем.

Можете ли вы понять, какое это наслаждение—обменяться со своей соседкой быстрым взглядом, означающим: ты оценил эту реплику? Какой ты у меня чуткий, все понимаешь...

Вот Смирнов заметил, как порозовело от волнения ее лицо. Она испуганно протягивает руку. Она знает, что Смирнов готов помочь ей, попавшей в беду вместе с героями картины.

Я бы тоже хотел ходить в кино и чувствовать себя влюбленным в мою спутницу (очень!) и одновременно в героиню картины (чуть-чуть!).

Я хочу, чтоб герой был молод, решителен, умен, обаятелен. Словом, чтоб он был похож на меня. Такого, каким меня могла бы увидеть она. Ведь любят не только тогда, когда красивое видят красивым.

Для этого достаточно разбираться в живописи.

Любят тогда, когда человек, вовсе не будучи красив, кажется самым лучшим на свете.

Смирнову очень надо, чтобы его подруга поняла: он, Смирнов, многое может совершить в жизни. И совершит. Еще ему надо, чтобы она, трудная, застенчивая, скрытная, поняла, какой она золотой человек.

Почему Смирнов не может все это ей сам сказать? А он говорил. Сколько раз. А она отвечает: «Ты все выдумываешь. Ты меня выдумал. Вот поженимся—увидишь. Совсем не такая я хорошая».

Смирнов всегда сам покупает билеты в кино. Девушка считает, что у него безупречный вкус, и они ходят по его выбору.

На рецензии в газетах Смирнов не полагается. Там обо всем рассуждают—какая тема, какая идея, что правильно, что неправильно. А понравится ли картина его подруге—понять из рецензий невозможно. Есть ли тут что переживать? Неизвестно.

Как же Смирнов узнает, угадывает? Наводит справки у знатоков. Не подумайте, что какие-нибудь деятели искусств. В Доме кино никогда не бывали. Просто здорово разбираются в людях, знают, что хорошо, что плохо, что интересно, что скучно, что правда и что фальшь. Когда они говорят: «На эту картину надо пойти»—можно спокойно идти. Когда они говорят: «Невозможно смотреть!»—остается удивляться, как выскочило на экран это убожество.

Зашел Смирнов как-то в воскресенье к знакомым справиться о новой картине. А они уехали в гости. Отправился Смирнов в кино на свой риск. И засыпался. Полтора часа он морщился, она ежилась. «Переживать» можно было только одно: неужели у людей, которые такое навертели,—ни вкуса, ни совести!

Когда герой и героиня в конце концов оказались вынуждены поцеловаться, в зале раздался протестующий свист. Ни у зрителей, ни у героев не возникло чувства неизбежности этого поцелуя, его долгожданной необходимости.

Финалу предшествовала сцена объяснения. Взаимная неловкость, остолбенение, косноязычие. Не в том беда, что нет каких-то особенных слов. Нет ничего—тех глаз, того голоса, который простые, случайные слова превращает в значительные, самые нужные, самые главные и дорогие.

Преодолены препятствия. Какие, собственно, препятствия? При первой же встрече герой и героиня для ясности сюжета почти совсем объяснились, но для развития интриги несколько недообъяснились. Потом возникло недоразумение первое. Герой намеревался высказаться, но героине было некогда, герой страдал. Следовало недоразумение второе. Герою некогда, страдала героиня.

Когда недоразумений больше двух, фильм считается комедийным.

С самого начала было ясно, что сценарист своего добьется. Герою обязательно придется полюбить героиню, поскольку они самые положительные, самые занятые разными делами персонажи. Любовь выглядела, как дополнительная премия за рационализаторское предложение.

Того внутреннего понимания, того неуловимого всем заметного завидного соответствия, того, что называется «как они подходят друг к другу», словом, всего того, что составляет природу любви, в картине не было.

То ли от страха перед чьим-то дурным воображением, то ли по причине творческой лени постановщики ограничились приблизительной, равнодушной имитацией.

В вопросах любви особенно неуместны схематизм и начетничество. Тут бесконечный простор для личной инициативы. А потому вернемся к юному Смирнову.

Вместо праздника у Смирнова с девушкой получилась нелепая ссора. Первый раз у них так случилось. И боюсь, что не в последний раз.

Смирнов ходит небритый, мрачный, на всех волком смотрит.

Что, собственно, произошло?

Вышли они из кино, и Смирнов сделал какое-то ехидное замечание: «Потерянный вечер. Полтора часа маразма».

Девушка у Смирнова гордая, самолюбивая. Приняла шутку на свой счет. Обиделась.

Смирнов пытался объяснить, что речь идет о картине. Не тут-то было! «Как будто я не понимаю. Не маленькая. Просто я тебе надоела. Ну, и пожалуйста, ходи в кино с теми, с кем тебе не скучно. Больше я с тобой в кино никогда не пойду. Вообще никуда не пойду. Видеть тебя не хочу. Нет уж, не провожай. Счастливо оставаться!»

Они до сих пор не встречаются. Мучаются. Пишут друг другу нежные письма. И не отсылают их. Неужели, поссорившись из-за неудачной картины, они помирятся, только когда появится новая, героическая, умная, душевно тонкая картина? Им захочется обменяться нахлынувшими впечатлениями, поделиться мыслями об увиденном порознь...

Но сколько времени придется ждать? Зритель заждался. Как влюбленный зритель, так и еще не влюбленный.

Я бы сказал так: зритель—это человек.

Относиться к нему надо по-человечески.

Любить надо.

Обижать не надо.



МАЙ
1919
ГОДА

В 1919 году молодая советская кинематография помимо хроникально-документальных и научно-просветительных фильмов выпустила свыше тридцати агитфильмов и фильмов-экранизаций.

Несколько таких картин было подготовлено к первомайскому празднику.

Среди них в первую очередь стоит отметить агитфильмы «Победа мая» (Петроградский кинокомитет) и «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» (Московский кинокомитет). Обе картины впервые демонстрировались 1 мая 1919 года.



Кадр из фильма «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!». Неизвестный актер в роли Карла Маркса

Сюжет агитфильма «Победа мая» (режиссер Б. Светлов) был построен на противопоставлении свободной, кипучей жизни молодой Советской республики жандармскому режиму царской России. Часть действия проходила в казематах Петропавловской крепости, где некогда томились многие русские революционеры. Один из центральных образов фильма—образ рабочего, решенный в условной манере, как бы олицетворял собой русский пролетариат. Историк кино профессор Н. Иезуитов писал об этом образе, что в нем можно было «явственно ощутить облагораживающее дыхание новых идей и новых чувств».

В агитфильме «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» решалась интересная задача показа революционного движения народных масс, начиная со времен французской буржуазной революции. Впервые была предпринята попытка создать на экране портрет Карла Маркса. В фильм было включено также несколько эпизодов из жизни русского революционного подполья.

Агитфильм «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» был поставлен по инициативе А. А. Луначарского, выдвинувшего в то время для кино ряд тем.

Среди фильмов-экранизаций, впервые демонстрировавшихся 1 мая 1919 года, была картина «Савва» (режиссер Ч. Сабинский), поставленная частной фирмой И. Ермольева по договору с Московским кинокомитетом на основе одноименной пьесы Л. Андреева.

Кроме того, на экраны Москвы были повторно выпущены фильмы «Власть тьмы» (по пьесе Л. Толстого) и «Барышня и хулиган» (по сценарию В. Маяковского).



Кадр из фильма «Барышня и хулиган». В. Маяковский в роли хулигана

Одновременно на экранах демонстрировались хроникально-документальные фильмы «Мозг Советской России»—о первых народных комиссарах молодой Советской республики, «Культурная работа Советской России», «День всеобщего обучения» и «Детские колонии в России».

Н. Глаголева

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Судьба человека» (по рассказу М. Шолохова), 10 ч.

Авторы сценария: Ю. Лукин, Ф. Шахмагонов; режиссер - постановщик С. Бондарчук; оператор В. Монахов; художники: И. Новодережкин, С. Воронков; режиссер А. Голованов; композитор В. Баснер; звукооператор Ю. Михайлов; режиссер-монтажер Т. Лихачева.

В ролях: Соколов—С. Бондарчук, Ванюшка—Павлик Борискин, Ирина—З. Кириенко, Иван Тимофеевич—П. Волков, Мюллер—Ю. Аверин, немецкий майор—К. Алексеев. В эпизодах: П. Винников, Е. Тетерин, А. Чемодуров, А. Новиков, Л. Борисов, В. Маркин, Е. Кудряшов, А. Кузнецов, В. Иванов, П. Савин, Е. Мельникова, В. Березко, Н. Апарин, Н. Печенцов, А. Пунтус, Г. Шаповалов, В. Стрельников.

●

«Хмурое утро» (по трилогии А. Толстого «Хождение по мукам»), 3-я серия, 13 ч., цветной.

Автор сценария Б. Чирсков; постановщик Г. Рошаль; главный оператор Л. Косматов; режиссеры: М. Анджапаридзе, М. Заржицкая, К. Полонский; художник И. Шпинель; композитор Д. Кабалевский; звукооператор Л. Трахтенберг; комбинированные съемки: оператор Б. Арецкий, художник Л. Александровская.

В ролях: В. И. Ленин—П. Винников, Катя—Р. Нифонтова, Даша—Н. Веселовская, Телегин—В. Медведев, Рощин—Н. Гриценко, Агриппина—М. Булгакова, Анисья—Л. Соколова, Маруся—Н. Кустинская, Матрена—Н. Мордюкова, Иван Гора—В. Авдюшко, Чугай—Б. Андреев, Латугин—А. Соловьев, Красильников—Л. Пархоменко, Махно—В. Матвеев, Задов—В. Белокуров, Черный—В. Таскин, Нефедов—В. Адаменко. В эпизодах: М. Гладыш, Н. Гладков, О. Голубицкий, Л. Зайцева, Н. Меньшикова, П. Модников, С. Свашенко, А. Соболев, Н. Струков, А. Титов, В. Яковлев, З. Русина.

●

«Муму» (по повести И. С. Тургенева), ч.

Автор сценария Х. Херсонский; постановщики: А. Бобровский, Е. Тетерин; оператор К. Петриченко; режиссер А. Голышев; художники: А. Борисов, А. Вайсфельд; композитор А. Муравлев; звукооператор Е. Индлина; комбинированные съемки: операторы: В. Алексеева, С. Хижняк; художник Б. Носков.

В ролях: Герасим—А. Кочетков, Таня—Н. Гребешкова, барыня—Е. Полевицкая. Капитон—И. Безяев, Гаврила—И. Рыжов, Харитон—Е. Тетерин, Степан—Л. Кмит, Любимовна—В. Мясникова, кастелянша—А. Денисова, Устинья—А. Федорова, Потап—Г. Белов, дядя Хвост—А. Добронравов. В эпизодах: А. Вольская, А. Данилова, Л. Королева, П. Любешкин, А. Павлова, А. Румянова, К. Румянцева, Г. Сайфулин, В. Хмара.

●

«Жизнь прошла мимо», 9 ч.

Авторы сценария: М. Ерзинкян, П. Набоков; постановщик В. Басов; оператор С. Полуянов; художник Г. Турылев; композитор М. Зив; звукооператор В. Лещев; режиссер Ф. Левшина.

В ролях: Смирнов Николай по кличке «Акула»—Г. Гай, Нина—Л. Толмачева, Степанов Иннокентий—Ю. Саранцев, подполковник Панин—Н. Боголюбов, мать Смирнова—Е. Понсова, «Рябой»—Н. Парфенов, «Васька-кот»—В. Беляков. В эпизодах: В. Брылеев, И. Безяев, А. Веденкин, Л. Довлатов, В. Коренев, А. Кузнецов, Л. Кузюрина, Л. Марков, Т. Мухина, Костя Прокопович, Г. Стриженов, Р. Шорохова.

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ» и СТУДИЯ «СУОМИ-ФИЛЬМ», ФИНЛЯНДИЯ

«Сампо» (по мотивам карело-финского эпоса «Калевала»), 11 ч., цветной.

Авторы сценария: В. Виткович, Г. Ягдфельд; постановщик А. Птушко; операторы: Г. Цекавый, В. Якушев; режиссеры: Х. Харривирта, Б. Евгенев, А. Ваничкин; художник Л. Мильчин; композитор И. Морозов; звукооператор М. Бляхина; комбинированные съемки: операторы: А. Ренков, Л. Довгвилло, художник З. Морякова.

В ролях: Вайнямейнен—Урхо Соперсальми, Лоухи—А. Орочко, Ильмаринен—И. Воронов, Лемминкяйнен—А. Ошинь, мать Лемминкяйнена—А. Войцик, Анники—Э. Киви, чародей—Г. Милляр, прорицатель—М. Трояновский. В эпизодах: Л. Лаурмаа, Т. Ромпайнен, Э. Хиппеляйнен, Н. Коллен, А. Баранцева, В. Уральский, В. Борискин, П. Модников, В. Брылеев, А. Мачерет, А. Ленская.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Отчий дом», 10 ч.

Автор сценария Б. Метальников; постановщик Л. Кулиджанов; оператор П. Катаев; художники: М. Горелик, С. Серебреников; композитор Ю. Бирюков; звукооператор А. Дикан.

В ролях: Наталья Авдеевна—В. Кузнецова, Таня—Л. Марченко, дед Авдей—Н. Новлянский, Сергей Иванович—В. Зубков, Степанида—Н. Мордюкова, Нюрка—Л. Овчинникова, Мокеич—П. Кирюткин, Федор—П. Алейников, Макариха—Е. Максимова. В эпизодах: Ю. Ар-

хинцев, В. Всеволодов, Т. Гурецкая, Т. Шаповалов, И. Кузнецов, Е. Мельникова.

●

«Сомбреро», 7 ч., цветной.

Автор сценария и текста песен С. Михалков; режиссер Т. Лисициан; оператор В. Дульцев; художник В. Богомолов; композитор Л. Шварц; звукооператор С. Юрцев; комбинированные съемки: оператор В. Шолина, художники: С. Иванов, В. Васильев; постановщик танцев С. Корень; дрессировщик животных В. Тихонов.

В ролях: Шура—Толя Кулаков, Пестик—Витя Перевалов, Алла—Наташа Панина, Вадим—Миша Тягунов, Слава—Витя Глазков, Адриан—Вася Шишкин. В эпизодах: Тычинкина—Л. Чернышова, Цаплин—В. Грачев, Тореро—С. Корень, Бандерильеро—С. Филиппов.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«В твоих руках жизнь», 9 ч.

Авторы сценария: Л. Агранович, А. Сахнин; режиссер-постановщик Н. Розанцев; главный оператор К. Рыжов; художник Б. Бурмистров; режиссер Н. Русанова; оператор Л. Александров; композитор О. Каравайчук; звукооператор Г. Эльберт; текст песни С. Беликова.

В ролях: капитан Дудин—О. Стриженов, Павел Степанович—И. Кутянский, полковник—В. Чекмарев, Можаров—А. Юшко, Настя—К. Лучко, Полина—М. Стриженова, Катя—Е. Корнилова, Пайчадзе—Р. Чхаидзе, Хасанов—Т. Таджиев, Баниик—И. Ефимов, Ванин—А. Курбатов, Анулин—А. Афанасьев. В эпизодах: Н. Баженов, Б. Муравьев, А. Шестаков, А. Лариков, Н. Пеньков, В. Бирцев, Л. Малиновская, Е. Вербинина, Г. Малышев, И. Федорова, К. Мухин, Г. Теплинская, С. Мозовецкая, А. Алексеев.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени А. П. ДОВЖЕНКО

«Годы молодые», 9 ч., цветной.

Автор сценария А. Шайкевич; постановщик А. Мишурин; оператор А. Герасимов; режиссер Н. Сергеев; композитор П Майборода; звукооператор С. Сергиенко; текст песен А. Малышко; комбинированные съемки: оператор Л. Штифан, художник В. Деминский.

В ролях: Наташа—С. Живанкова, Сергей—В. Рудой, Володя—В. Кулик, Днепров-Задунайский — А. Хвыля, мать Наташи—Е. Машкара, дядя Вася—М. Яковченко, директор Дворца культуры—А. Сова, Коля—Г. Склянский. В эпизодах: Г. Аладов, Л. Анфилова, И. Бондарь, Г. Гненная, В. Драга, Ф. Дубровский, В. Зиновьев, М. Иванова, Д. Кадников, А. Калабердин, И. Кузнович, М. Муравьев, О Ножкина, Л. Окрент, Н. Панасьев, Р. Старик, С. Сибель, А. Сумарохов, А. Харьяков, Ю. Цупко, С. Шкурат.

●

«Киевлянка», вторая серия, 10 ч., цветной.

Автор сценария И. Луковский; режиссер-постановщик Т. Левчук; оператор Н. Кульчицкий; композитор Г. Жуковский; звукооператор Р. Бисноватая; комбинированные съемки: оператор Т. Чернышова; художник В. Дубровский.

В ролях: Яков Петрович—Б. Чирков, Горпина—П. Кумаченко, Галя—Н. Иванова, Виктор—А. Шестопалов, Камышон—И. Переверзев, Романюк—Ю. Максимов, Коломиец—О. Жаков, Тося—Г. Ильина, Хрыстя—Л. Калачевская, Клава—Н. Зорская, профессор Зарудный—Ф. Радчук, Святоха—А. Бунин, Ганжа—П. Михневич, Соня—Л. Татьячук, Люся—А. Соколова, Тарас—А. Толстых, Павло—Л. Данчишин. Дети Якова: Андрей—П. Панев, Дуня—М. Криницына, Мотя—Т. Коваленко, Толя—В. Зиновьев, Шура—В. Судин, Хозе Мигель—М. Баваджанов; Павел Фомич Дорошенко—И. Любич, Леонид Дорошенко—Ю. Прокопович, Буш—В. Емельянов, Сысой—Л. Бордуков, Переляка—Л. Подорожный, фрау Марта—Л. Вертинская.

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Военная тайна» (по мотивам новеллы А. Гайдара), 9 ч.

Автор сценария Л. Соломянская; постановщик-режиссер М. Маевская; оператор В. Ильенко; режиссер А. Буковский; художники: Б. Комяков, Т. Ливанова; композитор М. Раухвергер; звукооператор В. Силаев; текст песни Я. Акима. Мультипликационные съемки: режиссер А. Снежко-Блоцкая; художник М. Рудаченко.

В ролях: Натка, пионервожатая—Н. Антонова, Ганин—А. Федоринов, Алька, его сын—Сережа Остапенко, начальник лагеря—А. Грибов, Гитаевич—П. Усовниченко, Дягилев—А. Теремец, брат Дягилева—М. Муравьев, Шалимов—К. Мухитдинов. Пионеры: Владик—Валерик Овчинников, Толька—Вова Смирнов, Баранкин—Витя Яремык, Федоров, Иоська—Вова Кунин, Роза Ковалева—Таня Батурова, Карасиков—Саша Зотов. В эпизодах: М. Качалов, Э. Кошман, Э. Чернов, Л. Борисов, А. Заржицкая, А. Рыбин, Е. Огурцова, В. Чистова, Б. Кущ, В. Музыченко, С. Косячков, В. Калинин.

●

«Обгоняющая ветер», 8 ч.

Автор сценария К. Кудиевский; режиссеры-постановщики: В. Довгань, А. Курочкин; оператор И. Миньковецкий; композитор Ю. Щуровский; режиссер К. Жуковский; текст песен В. Карпенко, звукооператор Л. Вачи.

В ролях: Андрей—Э. Кошман, Марина—Л. Шпара, Федор—В. Любимов, боцман—А. Бунин, шкипер—И. Дзюба, Юрко—С. Хитров, Янко—Д. Нетребин, Журов—И. Кононенко, Катерина—М. Криницина, Никита—В. Борщевский. В эпизодах: И. Матвеев, А. Красилич, Д. Капка, В. Кравченко, А. Россяк, А. Гаевский, В. Жупына, В. Невраев, И. Наливайко, А. Теремец.

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Сыновья идут дальше», 10 ч.

Авторы сценария: Ю. Герман, Б. Рест; постановщик З. Сабитов; оператор Н. Рядов; художники: Н. Рахимбаев, Е. Пушин, Э. Колонтаров; композиторы: В. Юровский, Д. Закиров; звукооператор К. Бурибаев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В ролях: Хаким—Н. Касымов (дублирует К. Тыртов). Батыр—Х. Умаров (А. Кузнецов), Башилов—Г. Юхтин (В. Рождественский) Елена—Е. Перфилова (Д. Столярская), Давранбек—А. Ходжаев (К. Карельских), Икрам—Р. Пирмухамедов (Е. Весник), Усто Сафар—Р. Хамраев (А. Алексеев), Николай—К. Михайлов (С. Курилов), Гульнар—Ш. Шакирова (А. Терегулова), Карима—Р. Кадырова (М. Виноградова), сумасшедшая женщина—Л. Сарымсакова (К. Половикова).

●

«Очарован тобой», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Тураб Тула, Михаил Мелкумов; режиссер-постановщик Юлдаш Агзамов; оператор М. Краснянский; художники: В. Еремян, В. Синиченко; композиторы: И. Акваров, М. Бурханов, М. Левшев; текст песен Тураб Тула; звукооператор Г. Сенчило; режиссер А. Акбар-ходжаев; второй оператор А. Каримов; комбинированные съемки: оператор М. Пономарев, художник Н. Рабинович.

В ролях: Юлдуз—Клара Джалилова, Шариф—Соиат Диванов, Замира—Рано Хамракулова, Бакир—Тургун Азизов, Афзалов—Аббас Бакиров, Турдыев—Наби Разимов. В эпизодах: Г. Агзамов, Р. Хамраев, М. Тулаходжаева, М. Шарипов, С. Ярашев, М. Миракилов, Т. Исламов, С. Каримова, Р. Балтаев, С. Ходжаев, М. Холматова, М. Мусаева, Ж. Таджиев, Т. Зияханова. В фильме принимал участие ансамбль «Бахор» Узбекской государственной филармонии, балетмейстер И. Акилов.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ»

«Ее большое сердце», 8 ч.

Автор сценария Имран Касумов; режиссер-постановщик Аждар Ибрагимов; оператор Р. Оджагов; художник А. Рзакулиев; композитор Кара Караев; звукооператор А. Шейхов; текст печен Е. Долматовского; режиссер Ю. Карасик; комбинированные съемки: оператор В. Алексеева, художник В. Голиков.

В ролях: Самая—Тамилла Агамирова, Октай—С. Дадашев, Раджаб—Г. Абасов, Халида—Л. Бедирбейли, Рена—С. Джавадова, Мансур—Н. Шашик-оглы, Расулов—А. Ибрагимов, Маша—Н. Дорошина, Ахмед Б. Алиев, Далэ—Н. Шейхова. В эпизодах: Л. Кадров, Н. Бармин, М. Каланварлы, Э. Нечаева, К. Финкельштейн, Э. Овчинникова, М. Жарова.

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Атаман Кодр», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Молдован, О. Павловский; режиссеры-постановщики: М. Калик, Б. Рыцарев, О. Улицкая; главный оператор В. Дербенев; художник А. Матер; композитор Д. Федов; звукооператор С. Соловьев; оператор Д. Моторный; режиссер Н. Мельников.

В ролях: Тобор Тобулток—Л. Поляков, Юстиния—И. Кмит, Василий Богдескул—А. Ширвиндт, Наташа—М. Дроздовская, гайдуки: Диордий—Я. Казибеков, Нестор—А. Миронов, Алекса—А. Нищенкин, Санду—А. Нагиц, Яким Жила—К. Крамарчук, графиня—Е. Ларионова, пан Леликовский—А. Ларионов, Воер Костаке Мырза—К. Константинов, поручик Мицул—С. Некрасов, губернатор Федоров—П. Репин. В эпизодах: Л. Левинц, А. Марченко, Н. Динтан, Т. Грузин, Д. Капка, Н. Кавуновский, В. Борщевский, В. Брылеев, В. Коваль.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Новогоднее путешествие», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Аркадьев, И. Болгарин; режиссер П. Носов; художники-постановщики: И. Знаменский, В. Рябчиков; операторы: Е. Ризо, Н. Климова; звукооператор Г. Мартынюк; композитор Ю. Никольский; художники-мультипликаторы: И. Подгорский, Ф. Епифанов, В. Пекарь, В. Рябчиков, Б. Зелинский, Е. Комова, Н. Федоров, Н. Новожилов, Л. Резцова, В. Попов.

●

«Сказ о Мальчише-Кибальчише», 2 ч., цветной.

Автор сценария Л. Соломянская; режиссер А. Снежко-Блоцкая; композитор М. Раухвергер; текст песен Я. Аким; художники-постановщики: М. Руданенко, Б. Корнеев; оператор Е. Ризо; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы: В. Котеночкин, В. Пекарь, В. Попов, Е. Комова, Т. Федорова, К. Чикин, В. Лихачев, В. Крумин, В. Долгих, Б. Бутаков.

Роли озвучивали: В. Сперантова, В. Хохряков, А. Консовский, М. Названов, Г. Вицин, К. Устюгов, Л. Пирогов.

«Три дровосека», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: С. Беляковская, А. Сазонов; режиссер Л. Амальрик; художники-постановщики: Н. Привалова, Т. Сазонова; композитор Н. Богословский; оператор М. Друян; звукооператор Н. Прилуцкий; художники - мультипликаторы: Б. Бутаков, И. Давыдов, В. Долгих, В. Котеночкин, Р. Миренкова, Л. Резцова, Т. Таранович, Е. Хлудова; художники-декораторы: О. Геммерлинг, И. Кускова, К. Малышев, Е. Танненберг.

Роли озвучивали: Г. Вицин, Е. Понсова, Б. Толмазов, А. Ханов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Юный герой», 9 ч.

Производство киностудии «Хайянь», КНР.

Автор сценария У Цзян; режиссер Ю Лун; операторы: Ча Сянкан, Лу Цзонь-фу; художник Хуан Цзяньфэн; композитор Лян Хань-гуан.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

В ролях: Сяо Гу, пастушок—Ян Сэнь-чан (дублирует Женя Москаленко), А Чунь—Гу Дуан-линь (З. Земнухова), командир роты—Гао Чжэн (Н. Орлов), командир отделения—Ван Цзонь (Я. Янакиев), гоминдановский офицер—Чэнь Чжи (К. Карельских), Гу Сы, помещик—Лян Шань (В. Соловьев).

●

«Железный цветок» (по новеллам Эндре Геллери Андора), 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Автор сценария Миклош Кэллэ; режиссер Янош Хершко; оператор Ференц Сечени; художник Матяш Варга; композитор Имре Винце; звукооператор Фридеш Кеменеш.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

В ролях: Вера Цинк—Мари Тёрёчик (дублирует Л. Касаткина), Иштван Петерсен—Иштван Авар (А. Карапетян), гр-н Вай-сха-уит—Золтан Варкони (В. Белокуров). Остальные роли дублировали: Филипович—И. Рыжов, Новак—О. Голубицкий, Мотьо—И. Гуров, Анни—З. Земнухова, Гедеон—Н. Граббе, тетка Рачак—М. Барабанова, Фишер—М. Колесников, Робертке—М. Корабельникова, госпожа Илчи—М. Фигнер, Вероника—Г. Фролова.

●

«Соляной столб», 9 ч.

Производство киностудии «Гунния», Будапешт.

Автор сценария Габор Турзо; режиссер Золтан Варкони; оператор Иштван Пастор; художник Ласло Дуба; композитор Реже Кокаи; звукооператор Тибор Райкаи.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Кудрявцева; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

В ролях: доктор Мохан—Антал Пагер (дублирует А. Консовский), мать—Анна Текеш (В. Енютина), Эльзи—Ева Руткаи (Е. Тен), Манци—Ирен Пшота (А. Маркова), Фери—Геза Торди (Н. Орлов), Шимич—Ференц Ладани (М. Глузский), Вера—Вера Семерре (Л. Бабичкова), Эрден—Миклош Габор (А. Карапетян).

●

«Жизнь поставлена на карту», 10 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Праге.

Авторы сценария: К. Бенеш, И. Вайс; режиссер Иржи Вайс; оператор В. Новотный; художник Б. Кулич; композитор И. Срнка; звукооператоры: М. Гурка, Ф. Шинделарж.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дуб-

ляжа А. Золотницкий; звукооператор дубляжа А. Беляев.

В главных ролях: Отакар Рацек — Карел Хегер (дублирует М. Глузский), Власта — Власта Храмостова (Н. Зорская), Бедржих — Ярослав Сомеш (М. Виноградова), Мирек — Ярослав Драган (М. Корабельникова), Ондржей Рыдл — Зденек Дите (Б. Кордунов).

●

«Поющее, звенящее деревце» (по мотивам произведений братьев Гримм), 8 ч., цветной.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Анна Геельхаар; режиссер Франческо Стефани; операторы: Карл Плинтцнер, Вальтер Роскопф; художники: Гейнц Лейендорф, Кристоф Шнейдер, Ганс Кизельбах; композитор Ф. Г. Хедденхаузен; звукооператор Хорст Гюнтер.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссеры дубляжа Г. Калитиевский, Э. Кульганек; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В ролях: принцесса — Кристель Боденштейн (дублирует К. Кузьмина), король, ее отец — Чарльз X. Фойгт (С. Цейц), принц — Эккард Дукс (Я. Янакиев), карлик — Рихард Крюгер (С. Самодур).

«Дворцы и хижины», вторая серия, («Возвращение Аннегрет»), 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА, ГДР.

Автор сценария Куба; режиссер Курт Метциг; оператор Отто Мерц; художник Альфред Гиршмайер; композитор Вильгельм Нееф; звукооператор Вернер Клейн.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Ерамишев.

В ролях: Раймунд Шельхер, Эрика Дункельман, Карла Рункель, Эрвин Гешоннек, Гарри Гиндемит, Вильгельм Пухерт, Ангелика Гурвиц, Дитер Перльвильц, Хельга Геринг, Ганс Финоир. Роли дублировали: Антон Цук — А. Попов, Марта Цук — В. Енютина, Аннегрет — Е. Тен, Гейнц Климп — А. Кузнецов, Калле Будденбаум — М. Бернес, Иенс Фосс — Н. Граббе, Хеда — К. Козленкова, инспектор Брекер — А. Баранов, Эккегардт Брекер — Ю. Кротенко, Фридрих Сикура — А. Антонов, Христель Сикура — Е. Кузюрина.

●

Наши пути расходятся», 9 ч.

Производство «Ядранфильм», Загреб, Югославия.

Автор сценария Иван Шибл; режиссер Шиме Шиматович; оператор Франо Водопивец; художник Здравко Гмайнер; композитор Владисмир Краус-Райтерич; звукооператор Младен Пребил.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа X. Локшина; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

В ролях: Бата Грбич, Саша Новак, Борис Кржич, Иожа Грегорин, Мира Николич, Рудольф Кукич, Милан Милошевич, Адам Ведерняк. Роли дублировали: Вера — И. Карташева, Мирко — Ю. Боголюбов, Кланчар — О. Мокшанцев, Давор — Ю. Саранцев, Корен — Сева Абдулов, Нада — А. Молчадская, Жгагер — М. Глузский, Марас — Н. Александрович.

●

«Своего тела господин», 8 ч.

Производство киностудии «Ядран-фильм», Югославия.

Автор сценария Славко Колар; режиссер Федор Ханжекович, оператор Октавиан Милетич; композитор Фран Лотка; звукооператоры: Альберт Прежерник, Эрик Молнар.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Демидова.

В ролях: Нэла Эржишник, Младэн, Шермент, Мария Кон, Юлий Перлаки, Мария Алексич, Ива Пайич. Роли дублировали: Бара — Л. Малиновская, Якоб — К. Адашевский, Роза — Г. Теплинская, Ивек — П. Кашлаков, Ката — Р. Свердлова, Юра — А. Трусов.

●

«Без семьи (по роману Г. Мало), 10 ч., цветной.

Производство «Сосьете де Продюксьон Синематографик Эропеен», Франция, «Рациолифильм», Рим.

Авторы сценария: Пьер Вери, Ремо Форлани, Андре Мишель; режиссер Андре Мишель; оператор Робер Жюйар; художник Майо; композитор Поль Мизраки; звукооператор Марк Ланжан.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

В ролях: Реми — Жоэль Флато (дублирует Т. Дмитриева), Виталис — Джино Черви (В. Соловьев), Маттиа — Жак Мульер (Л. Шабарин), Дрисколл — Пьер Брассер (В. Кенигсон), Гарофоли — Бернар Блиер (С. Самодур), Барберен — Раймон Бюссьер (Ч. Сушкевич), матушка Барберен — Полетт Дюбо (И. Чувелева).

Обложка С. Б. Телингатера

Технический редактор Л. И. Гориловская

Государственное издательство «Искусство»

Адрес редакции: Москва, ул. Воровского, 33. Тел. Б-3-84-46, К-5-54-00

Ш-05801. Сдано в производство 16/III 1959 г. Подписано к печати 15/V 1959.
Формат бумаги 82×1081/16. Печатных листов 10 (условных листов 16,3).
Учетно-издательских листов 16,18. Тираж 20675 экз. Зак. 878

16-я типография Московского городского Совнархоза.
Москва, К-1, Трехпрудный пер., д. 9

Цена 10 руб.



В Москве с успехом прошла в апреле Неделя французского фильма. Советские кинематографисты тепло встретили делегацию деятелей французского кино, в которую входили режиссер Жак Беккер, актеры Бернар Блие, Пьер Брассер, Паскаль Пети и другие. Зрители, присутствовавшие на киносеансах Недели, познакомились с рядом французских фильмов, созданных за последние годы.

Справа—кадры из фильмов, входивших в программу Недели (сверху вниз): «Монпарнас, 19-й», «Мария-Октобр», «В квартал Порт де Лила».





ПРИНИМАЕТСЯ ПОДПИСКА

НА ВТОРОЕ ПОЛУГОДИЕ 1959 ГОДА

НА ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Искусство КИНО

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА РАБОТНИКОВ КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ ЖУРНАЛА БУДУТ НАПЕЧАТАНЫ:

сценарии Ю. Нагибина «Пути-дороги», итальянского режиссера Де Сантиса «Мы, кто сеет хлеб» и другие новые произведения кинодраматургии;

статьи Б. Агапова «Новый человек на экране», М. Ромма «Заметки о монтаже», высказывания виднейших деятелей кино и литературы по важным творческим вопросам киноискусства;

неопубликованные материалы из литературного архива И. Ильфа и Е. Петрова (фельетоны и заметки о кино), неизвестный сценарий А. Куприна и другие архивные материалы, мемуары С. Вишневецкой;

статьи и заметки о Неделе французского фильма и предстоящем Международном кинофестивале в Москве;

материалы о круговой кинопанораме и других новинках кинотехники.

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на три месяца — 30 рублей
на шесть месяцев — 60 рублей

Подписка на второе полугодие принимается до 5 июня в городских отделах «Союзпечати», конторах и отделениях связи и общественными уполномоченными.

О всех случаях отказа в оформлении подписки, а также отсутствия очередных номеров журнала в розничной продаже (в киосках) просьба сообщать по адресу: Москва, ул. Воровского, 33, редакция журнала «Искусство кино».

НЕ ПРОПУСТИТЕ ПОСЛЕДНИЙ СРОК ПОДПИСКИ НА ВТОРОЕ ПОЛУГОДИЕ!